ROA BASTOS: Hacia la democracia en Paraguay

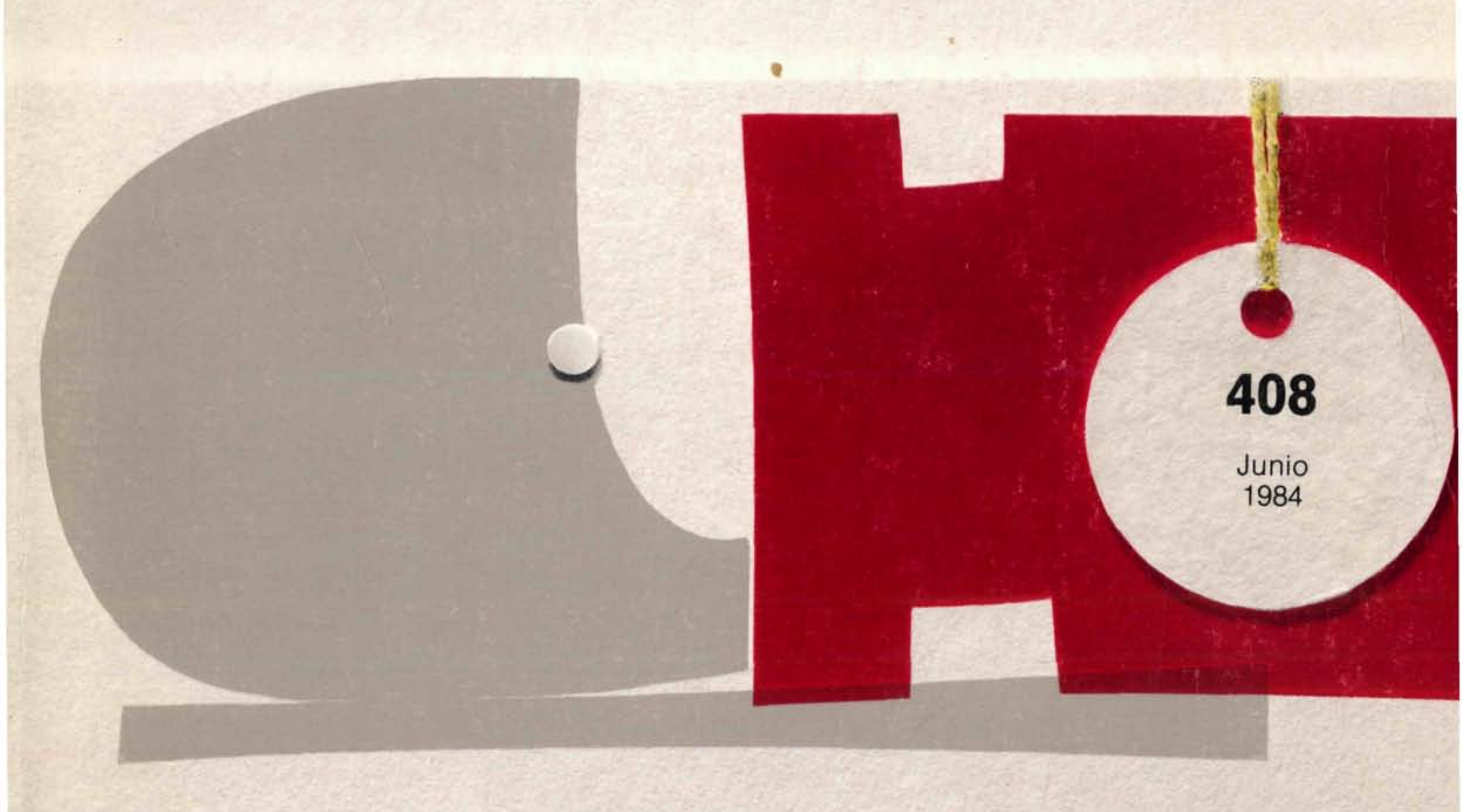
FERNANDO FRAGA: En el centenario de Smetana

JUAN RICO: Criptoburguesía y cambio económico en la Ilustración española

HIPÓLITO ESCOLAR: La edición en la época de Juan Ramón Jiménez

JORGE USCATESCU: Filosofía del lenguaje cinematográfico

Textos sobre BORGES, GUIMARAES ROSA, AUGUSTO MONTERROSO, LUIS DE ONÍS y GARCÍA LORCA



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

408

Junio
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

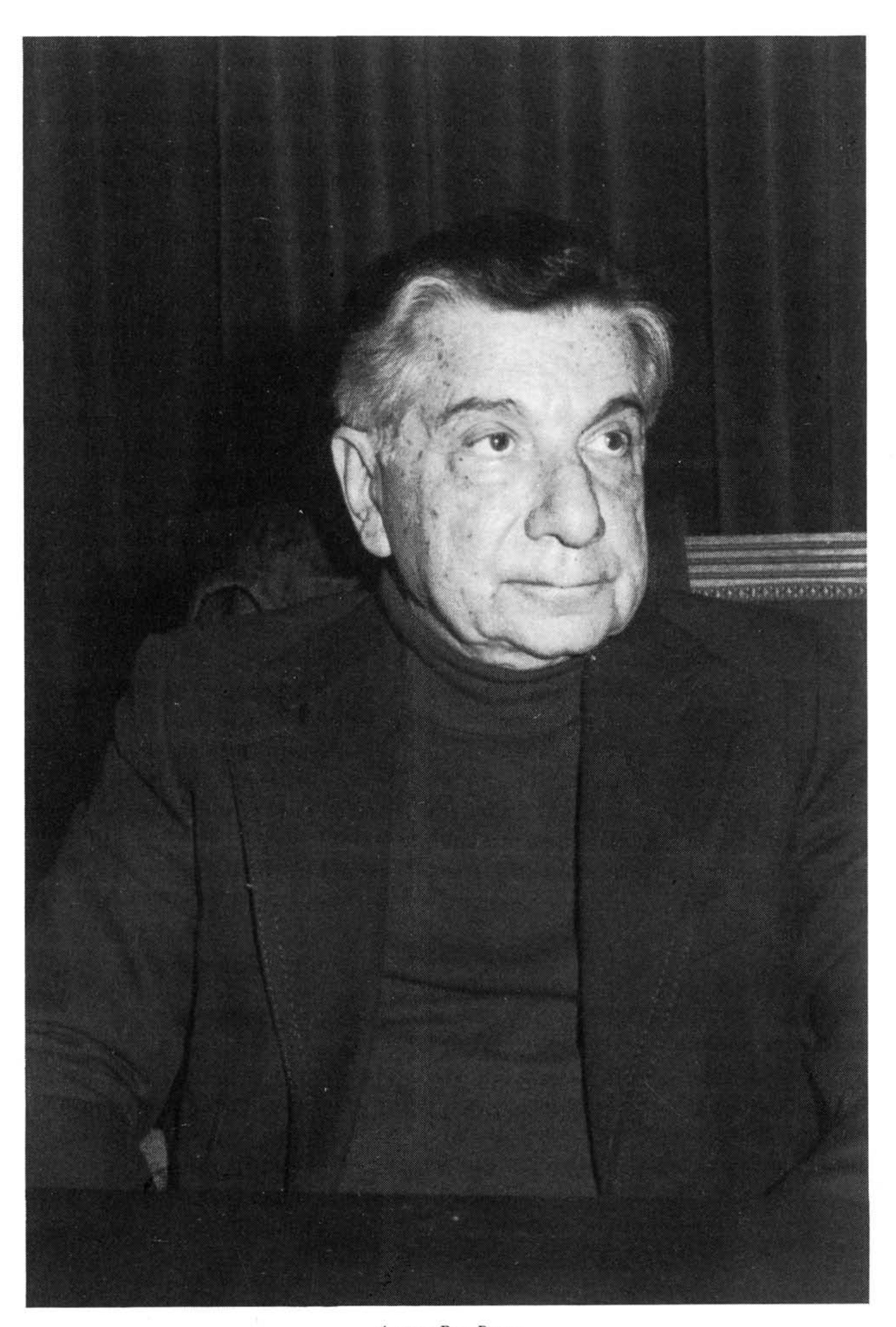
NOTAS

LECTURAS

REVISTAS AMERICANAS

Cubierta: *César Olmos*

Invenciones y ensayos



Augusto Roa Bastos

Hacia el pluralismo democrático en Paraguay

¿Qué significa pluralismo democrático en un país como el Paraguay, que no conoció nunca a lo largo de su historia —salvo en contados y fugaces atisbos— la vigencia plena de un Estado de derecho como expresión de la vida política en la coexistencia de diversas corrientes de opinión y su posible alternancia en el ejercicio del poder? El pluralismo democrático no representó, pues, para la sociedad paraguaya —pese a su permanente aspiración de lograrlo— una experiencia vivida, sino una esperanza siempre postergada por las vicisitudes de su destino en tanto país independiente como lo fue en su origen; el primero —el único quizá— donde el utópico modelo de la autonomía y libre determinación, del Estado nación basado en la voluntad general, se hizo realidad en el esquema de la emancipación durante la primera mitad del siglo pasado. Esto no volvió a repetirse a lo largo de más de cien años.

Desde 1811 a 1840, un oscuro abogado de Asunción tomó sobre sí esta ciclópea tarea, primero como director civil de la Revolución; luego, como dictador temporal y, finalmente, como dictador perpetuo elegido por un congreso de más de mil diputados, el más numeroso reunido hasta entonces en la América hispana. La denominación de *dictador* no era entonces todavía la nefasta palabra en que muy pronto se convirtió para designar a déspotas y tiranuelos sangrientos y ambiciosos. El intransigente abogado de Asunción, convertido en el famoso Doctor Francia, incluido después por Carlyle en su galería de héroes o por Auguste Comte en su diccionario, fue dictador como lo fue Bolívar, en el sentido de la antigua legislación romana y de los principios de la Ilustración. Asumió tal responsabilidad hasta sus últimas consecuencias como un monje laico, insobornable y todopoderoso, celoso de su doctrina del pacto social encarnada en la hoy abandonada y ya incomprensible estructura política del estado nación. Y como en el Paraguay, país agrario de campesinos pobres, no existía una burguesía en ascenso, sino las castas del patriciado poseedoras de la totalidad de las tierras, de los bienes de producción y de la producción misma, el Doctor Francia, convertido en un jacobino a «outrance», pudo completar, a pesar del bloqueo de los ríos y el aislamiento y encierro a que los girondinos del Plata sometieron al Paraguay, su inconcebible y casi imposible proyecto de sociedad fundada en la soberanía política y en la libre determinación, lo que suponía, naturalmente, una economía de subsistencia y de autoabastecimiento, de acumulación y redistribución de excedentes, de acuerdo con las necesidades de la población, en todos los niveles: bienes de consumo, interdependencia de la producción, educación primaria, formación profesional, defensa nacional, etc. Todo esto lo logró sin disparar un tiro —salvo en la ejecución de ladrones, conspiradores y espías, menos de un centenar en treinta años de su despotismo ilustrado—; lo logró aliando las líneas

maestras de la Revolución Francesa adaptadas a las condiciones y circunstancias locales, con las modalidades prácticas de un socialismo de Estado en el que el concepto del *común* estaba teñido por los usos y costumbres de la sociedad indígena; los mismos que dos siglos antes habían permitido a los jesuitas la construcción del Imperio Jesuítico o República de los Guaraníes en pleno régimen colonial.

El dictador Francia fue aún más astuto o más zahorí que los padres: no abolió la propiedad privada, sino que la repartió equitativamente según el principio que Marx establecería más tarde: a cada uno según su capacidad y sus necesidades. Así nació, en la primera mitad del siglo pasado, el primer experimento de un Estado nación, con soberanía política y libre determinación, impuesto revolucionariamente y sostenido por la naciente burguesía rural de clase baja. Esta situación dio paso, luego de la muerte de Francia en 1840, a la apertura del país y a la instauración de un Estado moderno, entre los más adelantados de su época.

Francia, indudablemente, fue un déspota, pero un déspota justo —si cabe esta palabra—, honesto, sin ambiciones personales (jamás cobró un solo centavo de sus haberes), puesto que todo él, en pensamiento y en acto, se sintió identificado con la patria que él había ayudado a nacer. El oscuro abogado asunceño logró así con puño de hierro y pensamiento visionario lo que los brillantes generales de las guerras de la Independencia, sus émulos y gonfaloneros, no supieron imponer en sus respectivos países con el fragor de sus grandes ejércitos, condenados en el ápice de sus triunfos, como feroz represalia de la contrahistoria, al destierro, al asesinato, al exilio, porque no supieron o no pudieron hacer girar la nebulosa americana hacia la constelación política de una confederación de estados libres e independientes; necesidad que continúa siendo en el balcanizado continente latinoamericano la indefectible e insoslayable prioridad en el proceso en curso de la unión iberoamericana.

Democracia/totalitarismo

A lo largo, pues, de más de cien años —más concretamente a partir de 1870—, arrasado a sangre y fuego por la guerra llamada de la Triple Alianza (Argentina, Brasil, sus oligarquías detentadoras del poder político y económico y el sector agresivo y reaccionario de los militares uruguayos, servidores de estas oligarquías), aniquilada su población, despojado de más de la mitad de su territorio por los vencedores, el Paraguay fue sumido en el aislamiento y el atraso. A su destrucción siguió la agonía de las revueltas y las guerras civiles, la sucesión de caudillejos y tiranuelos. Todo esto sin respiro desde hace ciento catorce años. Situación que se resume y expresa en la actualidad en el régimen de la dictadura fascista que impera hace treinta años bajo la fachada de una «democracia autoritaria» según la nueva categoría establecida por el imperio neocolonial para convalidar y dar curso forzoso, entre las «democracias occidentales», a regímenes adictos de neta inspiración nazifascista.

¿Por qué *democracia autoritaria* y no lo que realmente es: *dictadura totalitaria?* Estas alteraciones y adulteraciones semánticas en la nomenclatura del poder forman parte de las manipulaciones del arsenal ideológico de los imperios. Corresponde al modo de empleo del poder por las satrapías que lo detentan en los respectivos campos de fuerza

de las dos superpotencias que se enfrentan por el dominio hegemónico del mundo en este tristísimo «nuevo orden» surgido del connubio de Yalta. Huevo monstruoso incubado al calor del equilibrio por el terror; o sea, de la seguridad de destrucción mutua *(Mutual assured destruction)* entre los dos bloques imperiales: el de la «democracia pluralista» norteamericana y del «socialismo totalitario» de la Unión Soviética, con sus respectivos sistemas de países satélites que han logrado atrapar en su órbita, al sesgo o directamente, a las potencias de Europa occidental aunque más no sea que por su inclusión forzosa en la carrera armamentista, sobre todo en lo nuclear. Con el despliegue en Europa de sus misiles de alcance medio, lo que han conseguido las dos superpotencias —con neta ventaja para la norteamericana— es trasladar a este continente el primer campo de batalla —el más cercano y vulnerable— en la eventualidad de una guerra nuclear. Los Estados Unidos han conseguido embaucar así a los dirigentes de los países de Europa occidental —los del Este no han tenido más remedio que resignarse al timo forzoso—, al venderles a muy bajo precio el famoso «paraguas nuclear» que no es tal ni se abrirá desde luego para proteger a Europa, sino para desviar el primer chaparrón de ojivas intercontinentales del territorio de los Estados Unidos. Embaucados por este burdo truco —toma la pistola y defiéndete por tí mismo del asaltante, que así no tendrá tiempo de ocuparse de mi casa—, los dirigentes europeos hablan muy sueltos de cuerpo de estos dispositivos de «defensa», de fuerzas disuasivas y otras especies aleatorias igualmente inocuas, irrisoriamente inocuas, frente a la tremenda potencia de fuego nuclear que va a recibir, como aliado y delegado oficioso, mientras el socio mayor de estas malas furias de la vida, puede permitirse parsimoniosamente el lujo de abrir su propio paraguas y disparar sus baterías en este fuego de artificios que celebrará el Apocalipsis.

Las ceremonias previas no son, entretanto, menos edificantes. La democracia pluralista norteamericana tiene, por lo menos —dicen los nuevos filósofos occidentales que predican la necesidad de ganar a toda costa y costo la guerra nuclear—, la ventaja de la alternancia —especie de «ábrete sésamo» de las puertas virtuosas— frente al inmovilismo monolítico del Kremlin, donde los gerontes de turno esperan que se cumpla la costumbre de los plazos mortales. No es dudoso, sin embargo, que bajo la supuesta plasticidad y buena educación de la alternancia en flujo y reflujo sobre la Casa Blanca, lo que actúa como factor de fijación e inmovilismo sean realmente las incontrolables e incontrastables fuerzas del Pentágono y los descomunales intereses económico-financieros de la industria de guerra del imperio, que imponen su ley pragmática a la ley jurídica. Lo cierto, lo notorio, lo inconcebible es que, cuando los más encumbrados expertos analizan y diagnostican la crisis mundial, ninguno de ellos, ni por asomo, menciona la causa de las causas de esta crisis y sus repercusiones en todos los planos: el drenaje incontenible, que se multiplica en progresión geométrica sin límite posible, de los recursos útiles de las superpotencias empeñadas en esta carrera absolutamente insensata e inútil, cuyo costo se constituye así en el vector principal de la crisis, la que, en definitiva, recae sobre las economías dependientes. Es aquí donde las siglas MAD *(Mutual Assured Destruction)* adquieren su verdadero sentido de locura colectiva. La ironía lexical define por azar la ley de una trágica realidad.

La polución del lenguaje

En este vasto delirio patológico de contaminación, adulteración y vaciamiento de nombres, conceptos y definiciones, la realidad política ha infestado el lenguaje. Como el mar que recibe pasivamente los desechos nucleares, como la tierra y la atmósfera que se van envenenando vertiginosa e irremediablemente con la respiración de la era tecnológica al servicio, en su mayor parte, de la destrucción —no sólo del *verde* que defienden con ingenua buena fe los ecologistas, sino también y por sobre todo de la existencia de la humanidad, de la totalidad existencial y ontológica del ser humano— el lenguaje se ha convertido en vaciadero de las supercherías más cínicas que registra la historia cultural y política de la civilización.

No hay más que mirar el comportamiento depredador de las superpotencias y ver de qué manera los medios de información que le son dependientes se empeñan hasta la exasperación en ocultarlos —si no en legitimarlos—, en oleadas de desinformación que en contados segundos cubren la faz del planeta. Tal vez los métodos de la democracia «pluralista» norteamericana (léase CIA, Pentágono, Departamento de Estado, agencias multinacionales de noticias) y los del socialismo totalitario de la Unión Soviética (léase agencia Tass, portavoces del Gobierno, del partido único y de las fuerzas armadas, KGB, etc.) no sean meros calcos unos de otros. Los objetivos son los mismos, aunque inversos. Resulta escalofriante comparar (en los hechos y en las noticias) lo que sucede en el área del Caribe y de América Central —las zonas álgidas del momento—, lo que acaece en los «protectorados» de Chile, Uruguay, Paraguay), la reciente «intervención» (eufemismo insidioso que sugiere operación de quirófano) en Granada, y las que se ciernen sobre Cuba, Nicaragua, El Salvador y Guatemala, con las réplicas simétricas en Afganistán, en Polonia, todas ellas en la buena tradición de las «intervenciones» soviéticas. Tal para cual. No son menos tipificadoras las «alianzas» y las «ayudas» de uno y otro poder imperial, los abscesos de fijación que ambos sostienen en sus respectivos campos de influencia o de dominio para ganar o reforzar sus ventajas en el contexto de la «guerra fría» (otro eufemismo semántico que sólo adquiere sentido frente a la otra guerra: la «caliente» por un millón de soles radiactivos, la definitiva). La guerra fría, por otra parte, no cesó un solo día a partir del término de la segunda guerra mundial, entre los «aliados» de la víspera: esos que sentaron a sus grandes leones en los sillones de Yalta para echarse su partida de póker sobre el nuevo orden mundial.

De lo grande a lo pequeño

Si en este complicado rompecabezas en el que cada patrón tiene su propio código que se niega a ser extrapolado o traducido al lenguaje del otro, resulta muy difícil analizar o describir procesos en curso de región a región, de país a país, más difícil aún es describir o analizar proyectos que no se han llevado todavía a la práctica. Esto en cuanto a los grandes segmentos del mundo posados en los platos de la balanza. No hablemos ya de los países pequeños situados en lo que se ha dado en llamar zonas periféricas (periféricas en relación con las potencias centrales de las cuales dependen).

Países y sociedades muy perturbadas por la perversión de la historia bajo el signo de la dominación y de la dependencia. Países como borrados o caídos del mapa.

A esta clase de países corresponde el Paraguay. Hemos visto cómo la guerra de la Triple Alianza, instigada y financiada por el Imperio británico, lo devastó y lo condenó a ser el furgón de cola entre los países de América del Sur, luego de haber sido hasta 1865 el más próspero y adelantado, el más fuerte también como potencia militar. La guerra de cinco años que aniquiló el Paraguay fue la primera gran contienda internacional en América Latina. Ella ilustró con bastante nitidez sobre los procedimientos que las potencias coloniales utilizan para allanar la expansión de su poder. Molesto por aquel increíble experimento precursor de soberanía política y libre determinación, el Imperio británico decidió convertirlo en víctima propiciatoria para la buena marcha del librecambio en el Río de la Plata, y lo logró lanzando a dicha infortunada guerra a los dos grandes países limítrofes por mediación de la oligarquía portuaria de Buenos Aires y los centros de poder económico-financiero del Imperio brasileño, dependientes de Gran Bretaña.

Al Paraguay no le quedó desde entonces más que una catástrofe de recuerdos de su grandeza pasada que sopla a la cara de los sobrevivientes ráfagas de pesadilla en esa especie de irrealidad en que se ha coagulado su historia. La fecha de la destrucción de este país coincide —hecho sintomático— con la crisis y liquidación del liberalismo político —una suerte de girondinismo oligárquico— que desemboca en el pacto neocolonial bajo la insignia de la «independencia protegida» y que va a ser copado por el imperialismo norteamericano durante la segunda guerra mundial.

De este modo, la sociedad paraguaya, a la deriva de los acontecimientos y sometida a la sucesión de guerras civiles, a la anarquía de su reorganización política y administrativa, al flagelo de los gobiernos de fuerza —civiles o militares— no vivió sino limitados paréntesis de paz pública que dieron, pese a todo, notables figuras de vocación y acción civilista. Ellos marcaron la pauta de que la vieja aspiración del pueblo paraguayo a la convivencia pacífica en un estado de derecho estaba viva, puesto que se encarnaba de tanto en tanto esos en hombres excepcionales.

De 1932 a 1935, una nueva guerra internacional fraguada esta vez por los intereses de la competencia petrolera entre grandes empresas norteamericanas y británicas sobre el detonante de un antiguo litigio de fronteras y títulos mal demarcados (¡siempre las erupciones de la balcanización!) entre Bolivia y Paraguay, arrastró a estos pueblos hermanos, igualmente pobres e infortunados, a desangrarse en los campos de batalla sobre un vasto desierto que era para ambos pueblos parte de *la patria,* pero que, en definitiva, sólo pertenecía, de hecho, a las potencias comedoras de pueblos. Paraguay y Bolivia dejaron doscientos mil muertos sobre esta inmensa llanura polvorienta, donde según León Pinelo, el famoso teólogo de Chuquisaca, estuvo situado el Edén. Ironías de pequeñas fábulas escatológicas y místicas en medio del sufrimiento real de los hombres. Afortunadamente, el árbol del Bien y del Mal del primer jardín, la manzana del pecado y la serpiente de bífida lengua no aparecieron en la mesa de conferencias de la paz del Chaco, porque acaso hubieran desencadenado una nueva guerra de religión o de exégesis de títulos y fronteras bíblicas.

Algo tuvo de bueno, entre tantos males, aquella feroz guerra fratricida: el pueblo

combatiente descubrió por enésima o milava vez que la pretendida diferencia entre civiles y militares profesionales no existe a la hora de la verdad cuando se trata de poner el cuerpo a las balas; que tal diferencia y privilegio sólo funcionan a favor de los militares cuando éstos se apoderan del poder, se transforman en «hombres fuertes» y convierten el país en un gran regimiento o en un campo de concentración. Los métodos de represión y exterminación se tornan entonces más fáciles con la ventaja de su impunidad.

Otro acontecimiento memorable produjo aquella guerra de patriotismo activo, pero inútil: un gran movimiento nacional de excombatientes, es decir, del pueblo en armas, como la nebulosa de un partido político en formación de neto corte socialista y popular, que se incorporaba con la dinámica de un hecho histórico y natural a la escena política paraguaya, teatro exclusivo de los dos viejos partidos tradicionales que se quisieron desde el origen, liberal y democrático el uno, nacionalista y populista el otro, y que trataron también desde su origen de tomar como feudo propio la vapuleada realidad paraguaya. La democracia era para ellos —lo sigue siendo— el monopolio del poder por el más fuerte en armas, en fraudes, en golpes de cuartel o de estado; la alternancia sólo era posible por estas vías violentas del atraco de cuartel, de las revueltas y las guerras civiles. Formados en la terrible matriz de la posguerra, coetáneos de aquella época sombría, entre escombros, y bajo la ocupación militar de los vencedores, ambos partidos pagaban, cada uno a su modo, su derecho a existir como expresión de la voluntad cívica de un pueblo destrozado, pero no muerto.

El movimiento nacional surgido de la guerra del Chaco como reencuentro y voluntad de unión de las capas sociales más sufridas del país: campesinos, profesionales de la pequeña burguesía de las ciudades, etc., era una alternativa nueva e inédita. El movimiento revolucionario febrerista —llamado así por su emergencia y toma del poder el 17 de febrero de 1936— acabó con la larga dominación liberal. Pero, por desgracia, el primer impulso de revolución socialista como hecho en cierto modo espontaneísta de sus masas, fue rápidamente copado por ideólogos reaccionarios de clara inspiración fascista, que frustraron su inserción en el panorama de la política nacional, por lo menos en su primera fase, como la respuesta moderna y coherente y de inspiración genuinamente nacional a las necesidades del país y de un gran sector de la ciudadanía más joven, que no encontraba ya en las vías de los dos partidos tradicionales (Partido Liberal, Partido Republicano o Colorado) la posibilidad de expresión de sus aspiraciones. El Partido Revolucionario Febrerista fue derrocado por los liberales, y no tuvo más remedio que replegarse en un proceso de depuración de las toxinas que le habían inoculado y de decantarse en el duro ejercicio de la oposición desde el llano; es decir, volver a recomenzar desde el principio, quemando etapas y poniéndose a tono con las responsabilidades emergentes del orden nacional en el contexto de las cambiantes correlaciones de fuerza en el orden internacional y mundial.

Lo escuetamente apuntado proponía los elementos y los respectivos campos de energía social que podrían haber dado comienzo por lo menos a un esbozo del pluralismo democrático en Paraguay: tres partidos políticos, incluso el desarticulado partido comunista enfrentado en feroces facciones rivales: prosoviétiva, prochina y otros grupúsculos facciosos; un partido de extrema izquierda que aun en sus

momentos de auge y cohesión estuvo proscrito y debió actuar permanentemente en la clandestinidad. Había, pues, tres y hasta cuatro partidos, pero el pluralismo democrático no se daba como posibilidad real y menos aún la alternancia, o por lo menos las opciones o alternativas de segundo grado. La polución del lenguaje político es, por todo lo que se acaba de decir, particularmente grave en Paraguaya. Palabras como *democracia, libertad, igualdad, derechos humanos y del ciudadano, pluralismo, alternancia, derecha e izquierda* carecen de sentido y, por tanto, de ejecución práctica. Confusión que, por otra parte, se halla bastante difundida y no es sólo prerrogativa del atraso cultural y político en Paraguay.

Al derrocar al Partido Revolucionario Febrerista y para legitimar su golpe de estado con la figura de más prestigio nacional e internacional, el partido Liberal puso en la presidencia al mariscal Estigarribia, vencedor virtual de la guerra del Chaco. No duró mucho tiempo en el poder. En 1940, en un accidente aéreo cuyas causas nunca fueron aclaradas —lo que supone con fundadas razones la ejecución de un complot por parte de ciertos militares de tendencia fascista que rondaban el poder— el mariscal y su esposa perdieron la vida. El presidente fue reemplazado de curiosa manera: la junta de militares que se reunió para afrontar la situación decidió elegir el sustituto a cara o ceca. Una moneda de un guaraní fue arrojada al aire y la cara del azar cayó en suerte a Higinio Morínigo, un corpulento generalote que hasta entonces había pasado inadvertido en los corredores palaciegos. Montado sobre esa moneda de la suerte y, por supuesto, en las bayonetas, Higinio Morínigo, que hubiera hecho la gloria de una opereta bufa, se convirtió en el primer dictador de turno pronazi cuando la guerra contra Hitler estaba llegando a su fin.

En 1946, a raíz de un descontento interno en las estructuras del poder militar, Morínigo perdió su moneda-amuleto y estuvo a punto de ser reemplazado, a su vez. Para ganar tiempo, entornó la puerta del palacio de los López hacia una supuesta «democratización» del país y formó un gabinete de coalición con representantes del Partido Colorado y del Partido Revolucionario Febrerista. Esta crisis creó un intervalo de seis meses de inusitada libertad política con el pueblo en masa en las calles de Asunción; algo de lo que no se tenía memoria en cien años. Esto hizo pronunciar a un historiador colorado —demócrata por entonces— su famosa frase de que por primera vez en el Paraguay «un dictador había caído preso de un gabinete democrático». La situación de incomodidad del dictador duró menos que la frase del historiador, mal profeta como todo historiador.

Otro intelectual colorado, más astuto y aprovechado que el dictador en rehenes, armó bandas de choque civiles y paramilitares (precursoras de los famosos Escuadrones de la Muerte), que atracaron con patente de corso a diestro y siniestro, en una especie de «blitz-krieg» calcada de los buenos modelos de Himmler y de Goebbels —ya muertos por entonces—. No tuvieron necesidad de incendiar el palacio del gobierno ni el parlamento. No funcionaban. En seis meses, el sociólogo y fabulista colorado devolvió al dictador su poder intacto; se convirtió en ministro de Hacienda, en futuro presidente y en uno de los más grandes ladrones públicos, como si todas estas funciones fueran necesarias y compatibles, las únicas eficaces como espolón de proa en este tipo de crisis.

Hay luego el interregno de un maelstrom, absolutamente imposible de describir en detalle, del que surge, armado con el yelmo de Mambrino, Alfredo Stroessner, un general de raza; quiero decir, un general que se jacta de ser de raza aria y de poseer una visión del mundo totalitaria; vale decir, una concepción nazi del mundo inspirada en el modelo hitleriano (no importa o tal vez es peor que lo sea a escala de la pequeña nación a la que tiraniza, puesto que ello torna más concentrados aún sus efectos); lo que se refleja en sus métodos de gobierno, en la organización de las estructuras del poder omnímodo de que dispone, en su infinito desprecio por la sociedad que tiene sometida bajo la férula de su aparato represivo. Alfredo Stroessner, hijo de inmigrantes teutones, nacido en una típica colonia alemana del sur del Paraguay, foco en su tiempo de actividades proselitistas durante el auge del nazismo, luego de la derrota de éste convirtió al Paraguay en tierra de asilo y refugio clandestino de sus jerarcas en fuga. No es casual que el famoso doctor Mengele, el siniestro experimentador en cobayos humanos en los campos de exterminio del nazismo, sea, o haya sido, su médico personal. No se trata, como se ve, de simples afinidades electivas, en el sentido goethiano de la palabra.

Alfredo Stroessner, mediocre oficial artillero en la guerra del Chaco, como el cabo de triste memoria en sus orígenes, se reveló como excelente «político» cuando la conjunción de circunstancias le brindó a su vez la oportunidad, merced a sus dotes de paciencia y tenacidad teutonas aliadas a su espíritu de sistema y ambición de poder, de surgir como el gobernante providencial, el hombre mesiánico del Paraguay. Heredero del andamiaje dictatorial que, tras la muerte del mariscal del Chaco, iba a institucionalizar el poder militar unipersonal en este país, Stroessner lo perfeccionó y lo puso a punto para sostener el peso —y el costo— de este mesianismo providencialista. Hace treinta años que se entronizó en él, imperando tras la fachada de la «democracia autoritaria» bajo el dogma de la Seguridad del Estado, fórmulas —como se sabe— inventadas por el Pentágono y el Departamento de Estado como póliza y caución de los regímenes que le son adictos en las zonas neurálgicas de América Latina, del mismo modo que les proveyó del objetivo de una guerra santa: la cruzada contra el comunismo.

El fallido artillero del Chaco embocó sus cañones ideológicos contra el país, lo transformó en un país sitiado desde dentro, declaró guerra interna a la ciudadanía opositora y empezó a gobernar con la ley de estado de sitio permanente. Esta ley de país sitiado, que acumuló en sus manos poderes de excepción extraordinarios y convirtió su voluntad personal o sus caprichos en instancia suprema, se renueva automáticamente cada tres meses y es interrumpida por veinticuatro horas en ocasión de las solemnes ceremonias de reasunción del mando (siete hasta el presente), como un puente levadizo entre la ciudadela del poder y el país real pero invisible, es decir fantasmalizado.

De este modo, a los treinta años de la «era stroessneriana», hay que sumar los catorce cruciales del maelstrom inaugurado por el dictador Morínigo en 1941, lo que totaliza cuarenta y cuatro años de poder dictatorial: dieciocho más que el régimen dictatorial del Doctor Francia —de quien, para escarnio de su memoria y de sus obras como fundador de la República y defensor de su soberanía e integridad territorial, el

entreguista Stroessner se declara sucesor, al mismo tiempo que arquitecto de la Segunda Reconstrucción—; diez años más que la dinastía de los Somoza, al último de los cuales brindó asilo y honores, y cuatro años más que la dictadura de Francisco Franco, de quien el presidente del estado de sitio se reclama, en los discursos del Día de la Raza, con cierta sorna un poco irreverante, émulo y discípulo.

Reducidas sin embargo a las tres décadas exclusivas de su duración, las cuentas de la «era stroessneriana» son, por sí mismas, suficientemente abultadas e impresionantes:

Represión interna: a) más de doscientas mil personas de ambos sexos, inclusive ancianos y menores de edad, pasaron por las cárceles y prisiones del Paraguay a lo largo de estos treinta años; b) no menos de treinta mil desaparecidos en secuestros, muertos en tortura y asesinatos vandálicos, sobre todo de campesinos empeñados en la defensa de sus tierras y de sus organizaciones agrarias; c) un millón quinientos mil expatriados por expulsión, exilio forzoso o migración cultural y económica; aproximadamente, un millón de estos expatriados radican en Argentina, el resto esparcido en diversos países. Estas referencias estadísticas, desde luego sólo aproximativas, dan un índice de un exiliado por cada tres paraguayos residentes en el país. Esto naturalmente sin contar la descendencia de los exiliados, nacida ya en tierra extraña pero ligada aún por lazos culturales, emocionales y materiales a la tierra de origen de los padres. Lo que en cierto modo triplicaría este trasfondo espectral que no registran las estadísticas del régimen.

En lo internacional: a) endeudamiento del país por préstamos de la banca extranjera, en especial del BID y del Fondo Monetario Internacional; b) contratos bilaterales lesivos para la soberanía y economía nacionales (ejemplos: construcción de la represa hidroeléctrica de Itaipú; contrato bilateral para la represa hidroeléctrica de Yasyretá suscrito con la administración del gobierno militar argentino y ahora en curso de revisión por el gobierno constitucional surgido del voto mayoritario de la nación. Los ejemplos de las centrales hidroeléctricas sirven a sólo título indicativo del sistema de negociados y peculados que constituye uno de los resortes de la política económica del régimen); c) entrega indiscriminada de las fuentes de riquezas nacionales, de bienes y medios de producción, a las corporaciones multinacionales a cambio de comisiones y regalías reservadas que se atribuyen los jerarcas del régimen, sus empresas y testaferros; d) el contrabando en todos los rubos del comercio y tráfico ilícitos, promovido a la sombra y con la caución del régimen en detrimento del capital nacional, de la mediana y pequeña industria, sofocadas por crecientes impuestos y las dificultades cambiarias y aduaneras que han acabado por anular para ellos los negocios de importación y exportación; e) incapacidad total del régimen para instaurar una política de desarrollo en las distintas actividades de producción, limitándose a la acumulación o exportación de capitales y al libre flujo de transferencias de beneficios a favor de las empresas extranjeras.

Este somero recuento no es más que un esquema estimativo de las manipulaciones de un sistema económico arcaico y anárquico que refleja fielmente el mecanismo prebendario del régimen basado en la corrupción, el soborno y los privilegios y prerrogativas del aparato estatal constituido en fideicomisario de bienes de difuntos; es decir, en comisario de los bienes sustraídos al erario público en favor de los nuevos

ricos, de esa extraña oligarquía de traficantes abyectos que circulan en torno al poder como potentados, pero al mismo tiempo como empleados y servidores; en todo caso, como aprovechados, cínicos y prósperos comanditarios de esta edad media feudal en la que el país entero parece enclavado a perpetuidad.

La recta curvada

Estas remisiones o referencias a una realidad concreta no pasarían de ser, en apariencia al menos, mera efusión panfletaria si no se describen tan siquiera a grandes rasgos la estructura y el funcionamiento del poder dictatorial unipersonal que no es, desde luego, obra de la casualidad. Stroessner no arrojó una moneda al aire para congraciarse a los hados de Macbeth, Hitler o Franco. Ya la tenía en la mano como un don natural. No hizo sino apretar el puño. El resto lo logró su inflexible y por momentos encarnizada testarudez teutona, su ambición de poder, su maniático aunque sistemático empeño de regular como un relojero la máquina de poder con los desechos que heredó de una época turbulenta en los catorce años que le precedieron como el prólogo de una película de horror.

Tras la recuperación del poder por el dictador Morínigo con la colaboración del Partido Colorado, lanzado a la brecha por su ministro de hacienda y figura prominente de este partido, Natalicio González, que organizó las brigadas de los *guiones-rojos* y decidió su brutal irrupción en la escena pública, al modo de las tropas de asalto de Hitler o los *squadristi* de Mussolini, estalló la rebelión militar y civil en la guarnición de Concepción, una ciudad al norte del país. El Partido Colorado —comprometido ya plenamente con la dictadura de Morínigo y la parte del ejército que le había permanecido leal— armó sus milicias *pynandí* (pies-desnudos) y tomó parte principal en aquella guerra civil que duró seis meses y produjo diez mil muertos con la derrota de los revolucionarios del norte, cuando éstos estaban a punto de copar la capital en una arriesgada y tácticamente impecable operación de flanqueo fluvial. La desembozada ayuda de Juan Domingo Perón, presidente por entonces de Argentina, que envió a Morínigo varias lanchas cañoneras y repuestos y motores de aviación para la fuerza aérea, cuyos oficiales, luego de averiar las máquinas disponibles, se pasaron casi en su totalidad a la insurrección, decidió la derrota de los insurrectos y la hizo particularmente sangrienta, como un preanuncio de lo que luego iba a ocurrir.

Stroessner, cuando tomó el poder, aprovechó esta situación de alianza, sellada con sangre, entre las fuerzas armadas y el Partido Colorado y la utilizó inteligentemente como eje de un proceso de estabilización en el que él mismo actuaba como organizador y como árbitro: la politización, o mejor dicho la «coloradización», de las fuerzas armadas y la transformación del Partido Colorado no sólo como fuerza política en el poder sino también y, sobre todo, como fuerza civil militarizada, encargada del control represivo de la sociedad civil. Stroessner hizo del Partido Colorado una especie de superpolicía de acción directa. Su eficacia está asegurada por el fervor partidario duplicado en la euforia de «sentirse poder» y por las granjerías prebendarias que tales funciones representan para las organizaciones partidarias, desde las delegaciones de gobierno —responsables directas ante el Ejecutivo— hasta las secciones

coloradas, una suerte de células de control, no sólo de la masa partidaria hasta los últimos escalones de base sino también, y principalmente, de la sociedad civil en su conjunto y de los sectores de oposición en particular.

Esta fue la original innovación de Stroessner que fortaleció su poder unipersonal y lo tornó en cierta manera en poder colectivo, o por lo menos una emanación del poder militar que también se había «coloradizado», comenzando por Stroessner hasta el último suboficial de las fuerzas armadas, desde el momento que no se podía ni se puede ingresar en ellas —como no se puede acceder al más ínfimo empleo público, así sea el de barrendero o sepulturero— sin la previa papeleta de afiliación al partido, carnet que representa entonces la marca de privilegio —en el malo y buen sentido del término— y constituye las verdaderas señas de identidad de un paraguayo stroeesneriano de hoy.

El hecho de que las fuerzas armadas institucionalmente coloradizadas —que juntamente con el partido y las fuerzas policiales constituyen los tres pilares del régimen— no tuvieron que ser empleadas, salvo en raras ocasiones, como en el aplastamiento de las guerrillas o de las ligas agrarias, popularizó la imagen de un ejército profesional y prescindente, florón del régimen en paradas y desfiles militares, que no se había manchado las manos en el trabajo sucio de la represión, las torturas, los asesinatos y las desapariciones.

Esta piedra angular, clave de arco —o como se quiera llamar— del régimen permitió también a Stroessner —artillero al fin— construir el parapeto de su fachada institucional para cumplir con las exigencias de sus poderdantes imperiales: exhibir la imagen de marca de una «democracia autoritaria» en una operación de blanqueo de su origen totalitario.

Stroessner cubrió con creces estas exigencias. Se adelantó a ellas, en cierto modo, puesto que no era un *Papá Doc* vulgar y silvestre de la raza inferior de los negros o mulatos. El es un dictador constitucional, un patriarca pausado y profético, de raza aria, al que en los plazos prescritos por la Constitución, el millón de correligionarios colorados y los votos de las sectas colaboracionistas con el corazón, y las miradas puestas en el mismo patrón imperial, le eligen con la casi total unanimidad de los votantes que concurren a las urnas. Una ceremonia ya ritual como la ley del estado de sitio.

Constitución propia, parlamento y poder judicial completamente subordinados al arbitrio del dictador, las bambalinas de la democracia stroessneriana funcionan a satisfacción de propios y extraños. La ilusión no es perfecta, pero ello mismo aumenta el efecto de credibilidad y de perfectibilidad. Cosa que las molestas y siempre inoportunas instituciones defensoras de los derechos humanos nacionales e internacionales, así como los partidos de la oposición forzados al inmovilismo pero no al silencio cómplice no han logrado desbaratar del todo. Acaso porque la dictadura stroessneriana —la más vieja del continente— ha caído en olvido como en la inmersión de una pesadilla arcaica, con el último dictador unipersonal que la institución del poder militar —colegiado en juntas y como partido único— ha dejado sobrevivir como un vestigio ya caduco, fuera de lugar y de tiempo, en su ghetto privado, en un rincón de América. El hecho mismo de que las poderosas juntas vayan desapareciendo

aplastadas por el peso de sus propios errores y horrores parece testimoniar oblicuamente sobre la inmunidad e impunidad, sobre la empeñosa longevidad de este régimen que se quiere perpetuo.

Se atribuye Stroessner la frase: «Yo he logrado curvar la recta y hacer que la curva sea recta.» Si el dicho no le pertenece —el dictador paraguayo-teutón carece del más mínimo sentido del humor—, la proeza es de alguna manera cierta: él ha conseguido, al parecer, enderezar la curva del horizonte histórico para ocultarse en él como detrás de un espejismo. El drama paraguayo que inició la gran diáspora de esta época, el exilio exterior de millones de personas y el exilio interior de la población sobreviviente, ha sido aparentemente olvidado. No es noticia, y si lo es no concierne más que a los paraguayos exiliados dentro y fuera del país. Esta injusta situación parece que tiende a desaparecer.

El régimen da indicios de nerviosidad. Sus contradicciones se han agudizado al máximo generando nuevas arbitrariedades y desmanes. Es sintomático que la actual escalada represiva coincida con la crisis generalizada de los gobiernos de fuerza en el área regional (Brasil, Chile, Uruguay), con el desmoronamiento del poder militar en Bolivia y Argentina y con la restauración de la democracia y del estado de derecho en este último país, acontecimiento señero en la vida cívica de América Latina, en general, y toque de alarma para el poder militar institucionalizado y hasta hace poco aparentemente monolítico en el Cono Sur. Este doblar de campanas suena agorero para el dictador paraguayo. Su poder omnímodo se está resquebrajando pese a la drogadicción de un millón de prosélitos. Ya no se siente seguro en su bastión democrático-totalitario. La Constitución, reducida a la ley de estado de sitio y a las leyes núm. 294 (Ley de Defensa de la Democracia) y núm. 209 (Ley de Defensa de la Paz Pública y de la Libertad de las Personas), que acumulan y aseguran en sus manos un poder interno casi absoluto, se están resquebrajando a pesar de sus pomposos nombres (la polución del lenguaje ha infectado también la nefasta realidad de la dictadura), y amenazan dejarlo a la intemperie, o al menos volverlo a mostrar tal cual es a contraluz de la reactivación genuinamente democrática que está aconteciendo en América Latina.

El miedo del poder

Las causas del actual recrudecimiento represivo son, pues, de naturaleza psicológica y moral. En Paraguay existe mucho atraso, mucha miseria moral. Pero sobre todo hay miedo. Un miedo colectivo, difuso, cerval. El miedo que el régimen ha logrado imponer como el medio más eficaz —junto con la corrupción y la degradación de la dignidad humana— de amilanamiento y dominación. Ahora bien, por un fenómeno de reversión natural, el miedo se ha contagiado al poder. Esto lo vuelve doblemente peligroso: descubrirse que él también es vulnerable; sentirse que él también está sometido a las leyes de la decadencia y de la extinción.

Pese a todo, la ciudadanía democrática paraguaya, tanto la que está agrupada en las asociaciones políticas opositoras más representativas como los sectores independientes, manifiesta en forma cada vez más resuelta su voluntad de trabajar pacífica-

mente en favor de la convivencia nacional que haga viable la transición al pluralismo democrático en el marco de un estado de derecho como expresión jurídica de una sociedad libre, independiente y soberana.

Una prueba de esta voluntad es la existencia de una coalición de partidos democráticos nucleados en el acuerdo nacional como una entidad unificadora y orientadora de una primera etapa —el del pasaje o transición— al proceso de transformación y cambio que anhela el país.

Pese a las enormes dificultades existentes en el orden interno, este proyecto de una sociedad democrática pluralista es factible. La concepción pluralista e integradora y, por tanto, humanista y social del proyecto de transformación y cambio comporta básicamente una ideología de libertad y democracia, entendidas ambas como asunción plena por el individuo de sus derechos, pero también de sus responsabilidades ante la sociedad. Su fuerza de vocación y de convocación radica en que, cualesquiera que sean las líneas que la práctica de esta ideología pluralista e integradora desarrolle en la acción, conjunta, ella excluye y condena expresamente, desde el principio, las vías del terrorismo en todas sus formas, de la lucha armada, de las conspiraciones y golpes palaciegos o de cuartel. Estos métodos serían la negación de la convivencia democrática a que se aspira, así como del orden jurídico que debe ser su fundamento. El pueblo paraguayo tiene cubierta en exceso su cuota de sangre, de sufrimientos irrestañables en estas luchas fratricidas. No teme al riesgo pero rechaza la captura del poder como aventura impulsada por la ambición de grupos o personas, como la que dio origen a esta época sombría de su historia.

El proceso de transición tiene fe en el valor de triunfo de sus convicciones pacifistas frente a la barbarie institucionalizada del régimen. El lenguaje y la acción del acuerdo nacional paraguayo han demostrado que está contra la violencia y la provocación y a favor de un lenguaje claro y sin equívocos, de una acción firme y flexible a la vez, frente al régimen, pero sin concesiones ni contraprestaciones, y sin compromisos de ninguna especie con ideologías totalitarias de izquierda o de derecha; ideologías sobrepasadas por las necesidades de convivencia y una nueva concepción de la libertad, entendida y practicada como una ética de la responsabilidad social del individuo: la libertad como ética de la resistencia del individuo y la sociedad en lucha permanente contra todo lo que los degrada y destruye.

AUGUSTO ROA BASTOS
2, rue Van Gogh
31100 TOULOUSE
(Francia)

La utilidad de la serpiente

La pérdida

No es más que una segunda adquisición

R. M. Rilke

En el fondo, a pesar de esta lluvia
que se desliza jorobada, absorta, de perfil, e intenta
insinuarse por entre los sonidos
y la mirada, entre la glicina y la pena,
qué sentido pueda tener
esta cosa, sombra, hilo que se adelgaza
lo sabrás sólo aceptando
la maligna insistencia con la que yo soy

Doce ojos

cada vez que tu mirada acídula me
caracolea sobre los sentidos
doce ojos con rendijas de piedra me traen
jardines de malestar, violines, y una luz que chirría
con un bisbiseo de moscas en el hueco
entre el pulgar y el índice, y por la espalda el techo
de mi resistencia precipita, tanto
que deliciosamente espero una especie de muerte, aunque
la mirada se revuelque, cada vez, en tu interior
hasta poner en duda toda sustancia, incluso
el crujido del pensamiento, no digo
el cuerpo, ni las palabras que tal vez, de repente,
incautamente alcanzan, y entonces te veo
sólo con dedos que se ahogan separados, enredaderas
que se enroscan en un alba incolora
mientras defines de nuevo la luz acumulando, frenética, guijarros
y flores, sonidos, añoranzas, élitros secos y basura
en el punto en que por fin creí alcanzarte

Estancia

Estrechar firmemente lo que ha muerto
exige la fuerza más grande

paja, ojos, dura, ausente, figura
ininterrumpida, infección, sujeto e inclinación
a la noble acción de rehuirte: me encuentro
con tu sombra que es siempre llanura,
hielo y sequedad con que excitas, y eres
a veces un puede, otras un debe,
no hablas, no escondes, significas, mirada
oscurecida en los nombres de lo azul, incurable,
límpida suficiencia de existir, y en este
hosco vacío me confirmas, exhibes
un cuerpo alegre de muerte y de lenguaje:
mi felicidad será decirte tan sólo
cómo te había perdido

Nota al margen

La malignidad de las cosas, Ludwig... no,
no tú que flotas con el abrigo y el doctor
por un cañaveral, imitando a los patos salvajes,
...no puedes imputarla a un descuido,
a una perplejidad momentánea —las leyes naturales
son culpablemente inocentes, incluso
los hombres como tú, que no es casualidad si insisten, en el sueño,
acoplando números, y deseos, proposiciones
sospechables siempre de moral: prefiero
el indeleble rictus de tu homónimo a semejantes
interferencias...

La visita

A Ugo Mulas

Uno de estos días de mal agüero, un amigo
curador de terrones, de textos
del siglo dieciocho, de calaveras, una especie
de jardinero si se pudiera evitar la imagen
de una naturaleza ordenada, de cavador
melancólico, bizarro, habiendo muerto hace ya tiempo,

con un fragmento de esfinge en el ojo,
desmenuzando entre los dedos la toca
de una crisálida, he notado
que había venido a verme, absorto, púdicamente,
murmurando, supongo, algo
como ecpyrosis, kalùga, ragnarök, inciertas
definiciones, como siempre, si bien límpidas,
y rodeando la columna de madera con el gorrión
negreante y los engranajes pendiendo de los hilos
con el miedo, todavía, de tropezar, de
provocar ondulaciones y retintines perversos,
me ha dejado una fotografía, un vuelo
vibrante de sombras nubladas, casi
un jirón de cielo salpicado de manchas, de heces
sagradas, y una hilera de hermes, de estelas inmóviles, una
sola con el dedo levantado ante los labios, el seno
granuloso, y un león en el fondo, en perspectiva,
y así me pregunto si este cambio de luz,
repentino, no será un indicio —no sé
de qué, pero en algún lugar de la vida
parece que empieza otra vez a arrastrarse, como
un gusanillo alegre

Si

Si el grande hielo no fuera más que una oveja, o un hueso
sobre el que patina experto un único código, si
la piedad natural justificara las cenizas,
la muerte innatural la angustia del grito,
si el arte fuera indoloro, madame, como el mordisco
en el cuello de los amantes, un agradable tránsito, nada
podría decirnos de antemano con qué rigurosa perfidia
cada vez se impone nuestra diferencia: seríamos
la copia mal conseguida de algo ya acabado, el saco
con que el bufón se envuelve la cabeza

(Mayo, 1979)

Si tú me hubieras llamado, alguna vez; aunque
yo no consiga decir de quién es la voz
siempre al acecho, el buho que blanquea, el delirio
del cuerpo en los prados deshechos, la sátira en el aliento

de algún insecto ingenioso; el crepúsculo se amedrenta
en la garganta, granero de pronombres que queman y
te habría preguntado, requerido la muerte, confundido
con ráfagas de viento; la luz: y los perfumes, estrujando
entre los dedos campánulas, se exhalan corrompidos; ante
una cumbre de dudas se estrangula el sonido, permanece
un solo instante oscilando entre el verde, la oscuridad,
e intenta serme amigo su lazo de hierbas,
desgarrado lagarto

La utilidad de la serpiente

Es la idea del maligno que la muerde. Piensan en ello
siempre, desde siempre. Le atribuyen cosas
inenarrables, se las enroscan. Ella piensa.
Como piensan los gorriones, los empresarios fúnebres,
las viejecitas, las retamas con toda su maquinaria de espinas,
incluso un famoso relato de Kipling. ¿Qué hacer?
Cuando la serpiente se arrastra, con escéptica indolencia,
el ojuelo malicioso sobre las paredes interiores del, de la,
del algo, de lo que no se sabe, y consigue ver la luna,
e intenta forzar el ojo de la aguja, indiferente placer, sea como sea,
con un exiguo gemido sospechoso, y la piel, arrugada,
se le agrieta alrededor de la espiral, soplando la paradoja
de su lengua de árbol perdido, en el click imperceptible
de su sinuosa, hendidura elegante, un craquelé
modelo arcaico incluso del estilo, es precisamente entonces
se dice, con una chispa de ciencia bifurcada, política,
que algo va a acontecer, acontecerá... Y se continúa a esperar
que acontezca, se espera, no se hace más que esperar, aquel
arrebato imprevisto, resolutivo, el nuevo comienzo. Nadie
celebra sin embargo el rito, el mordisco, el veneno,
inadvertidamente dedicado a otros, aún demandado.
De ahí la extrema comodidad de poseer un animal semejante.

Parágrafo sobre el desamor

Felices los desamores, considerados los tiempos: los primeros
y los últimos, tuyos, ajenos, los que van en escalada
y los que van de cabeza, en el frescor de la hierba, en el vendaval oscuro
de la mañana de otoño, incluso los del escarabajo,
del murciélago con levita y los de la máquina de escribir,

porque la idea de la santidad es excéntrica, y aquellos
de los higos muertos asesinados en el evangelio, de los topos
que han perdido la orientación y el jardín,
de los tragasables, de la nátrix torqueada y de las
meditaciones sobre el búbulus, comprendido el sueño, y en fin
exactamente aquellos de los que no sabemos, y que son por consenso
morbosos, tanto que si llegas a percibir en ti mismo
la ridícula angustia del profeta, insiste: felices, por consiguiente,
estos abandonos hacia atrás, estos respaldos o atriles del futuro,
estos arañazos en la caduca juventud, si te consienten
sopesar el obstáculo, la limpidez de la soledad, el apacible
inmoral placer de no sucumbir ante los temblores descontados,
al incontrolable déficit: de manera que al menos esto
se mantenga inocente, pobre sádica alternativa
de ser extraño, sí, pero apasionadamente

En pose

...la frente, la mirada, la mano
que sujeta el telón...
en la oscuridad boca abajo
su superficie se frunce, a veces
es tan sólo una puerta, otras un diván, en el hueco
emerge de nuevo una ofelia más gorda, se ahoga
una límpida olimpia rosada, y la respiración se afana
pero mira, mira, la astuta et obscura
camera charitatis en el click no advierte el último
cabello arrancado, el sobrehumano
epifánico advenimiento, el evento, una fuga
de minúsculas patas sospechosas por debajo
de aquel cofre lúgubre...
subido
en lo alto de una vieja sonrisa de starter
se finge un reclamo de gorrión, y el último
instante dilata la mirada, despide una forma
que es, que no es...
a decir verdad,
¿cómo te encuentras de cara a la historia?

La historia se niega

Espectros, sirenas y erizos bailaban en corro
sobre las ruinas de Babilonia, un alfiler

de luna en los ojos. Las cabras lamían la sal.
Era un otoño frío, y la carne de los cardos
insípida y astillosa. Los despertó una voz
que rodaba por entre las piedras, un pequeño arroyo, un bisbiseo
burocrático, una respiración legal, y por tan sólo
un instante un escalofrío, un aliento dulce
de felinos invisibles invadió la noche.
Pero dónde fueron a enterrarse, en qué cielo
cargado de nubes los dos personajes
que habían rebuscado en los archivos para asegurarse
de que aquel era precisamente el fin, el anuncio
de la lluvia, el regreso, la historia se niega
a decirlo. Acá y allá una colina se mueve.

ROBERTO SANESI
Via Machiarelli, 10
20145 MILANO
(Italia)

(Traducción de LYRIA HADO)



Figurín de Manuel de la Cruz para un traje de actriz. Museo Municipal, Madrid. (Foto, Domínguez Ramos.)

Criptoburguesía y cambio económico en la Ilustración española

Planteamiento

Entre las múltiples expresiones —la mayoría frustradas en la práctica— de reforma de la sociedad y el Estado que las mentes ilustradas elaboraron en la España de finales del setecientos, es preciso situar, en un lugar destacado, la *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España* [1], de Juan Sempere Guarinos (Elda, 1754-1830).

La obra, que es citada por Schumpeter como representativa de «la amplia literatura sobre el tema» [2], responde a la polémica que durante la segunda mitad del XVIII (y aun antes) se depliega en «una turbadora y confusa masa de opiniones contradictorias» [3], que «apasionaba a teólogos y moralistas, a pensadores y políticos, foco de preocupaciones donde se proyectaban las nuevas exigencias de la filantropía, donde se actualizaban igualmente las realidades materiales y espirituales del nuevo mundo, opuestas a las del antiguo» [4]. Partiendo del aliciente de la polémica —que más adelante intentaremos contextuar—, Sempere intenta superarla aclarando las confusiones que aquella provoca, causas éstas de la «variedad con que se opina sobre el lujo» [5], y defecto de un erróneo planteamiento del problema, a saber, la confusión entre las esferas de la moral y la política [6], consecuencia, a su vez, de varios factores: *a)* la influencia de las «opiniones», o creencias tradicionales, sobre todo lo que signifique ideas nuevas; *b)* la ignorancia de la «historia», y *c)* la ignorancia y desajustes de la legislación [7], a lo que habría que añadir otro defecto nacional que en este caso Sempere incluye en el apartado de la historia, pero que recuerda con insistencia desde sus primeros escritos: la ignorancia de la economía «civil» o política, que de ambas maneras era llamada, o también como «política económica». Después de todo, la obra misma no está exenta de confusiones y yuxtaposiciones, propias, por un lado, de una situación en que la demarcación entre las ciencias estaba por realizar —sobre todo en España— y, por otro, especialmente en el caso de la economía, de una tendencia mercantilista sólo parcialmente superada, según la cual los asuntos económicos revertían, casi siempre, en la esfera del Estado (aunque en la obra que nos ocupa la libertad individual tenga una gran significación).

---

1 Madrid, Imp. Real, 2 tomos, 1788. Edic. facs. en Atlas, Madrid, 1973.

2 *Historia del análisis económico,* Barcelona, 1971, pág. 377.

3 *Ibíd.,* pág. 375.

4 GUSDORF: *Les principes de la pensée au Siècle des Lumières,* París, 1971, pág. 444.

5 *Historia del lujo,* cit., t. I, pág. 3.

6 *Ibíd.,* págs. 3 y 5.

7 *Ibíd.,* pág. 7.

En cualquier caso, en la base de tales ignorancias o carencias, que Sempere responsabiliza en gobernantes e intelectuales (como máximos compromisarios ante el pueblo al que hay que instruir), se halla el obstáculo primero de las «opiniones» o «preocupaciones», que impiden la adecuada asimilación de los programas reformistas ilustrados. No hay que olvidar que estamos en el momento óptimo de la influencia del pensamiento ilustrado en España, coincidente con los diez últimos años del reinado de Carlos III, en que se declara la libertad de comercio con América (1778), se funda el Banco de San Carlos (1782), se discute y trabaja, en el seno de la Sociedad Económica Matritense —en la «clase» de Agricultura, a la que Sempere pertenece y asiste—, sobre el célebre *Expediente* de la Ley Agraria, etc., mientras que por Europa y América se consolida el individualismo burgués, mezclado con aires triunfales de fraternidad y emancipación, cuyos ecos han venido recogiendo nuestros entusiastas ilustrados, arropados por el beneplácito del rey y sus ministros. Momento que, además, coincide con la madurez intelectual y la promoción a los puestos de poder de esta última generación de ilustrados —Sempere, Forner, Meléndez, Moratín, Cadalso, Arroyal, Martínez Marina, etc.—, heredera y discípula de la entonces consagrada, Jovellanos, Floridablanca, Campomanes, Cabarrús... Heredera, entre otras cosas, del empeño que estos pusieron en «remover los estorbos morales o derivados de la opinión y, concretamente, los obstáculos que se oponen a la difusión de los conocimientos útiles» [8]. En la misma línea de Jovellanos, describe Sempere el carácter obstaculizador que para la difusión de las luces ejercen las «preocupaciones», matizando que éstas no son malas en sí mismas, sino en tanto exceden sus límites relativos a la constitución «civil» y operan como frenos al desarrollo evolutivo de ésta: «La superioridad de España, respecto de las demás naciones de Europa, sus victorias, sus conquistas y otras causas políticas habían engendrado en ella cierto orgullo, que hasta sus menores individuos los hacía vanos, engreídos y ridículamente graves.

«Si esta gravedad se hubiera contenido en ciertos límites, podía no haber sido perjudicial al Estado, como sucede con la de los ingleses. Más la de los españoles, por cierta combinación de causas, se acompañó con la idea de la incompatibilidad del trabajo con el honor; de lo cual resultó el desprecio de las artes y la inclinación a la ociosidad y a la poltronería.» [9].

La *Historia del lujo* representa, en este contexto, además de un trabajo monográfico sobre el tema y un moderno ejemplo historiográfico, una modulación más en el quehacer de los iilustrados españoles por extender en nuestro suelo lo que ellos llamaban los «conocimientos útiles», entre los que la economía ocupaba un papel central. Puede decirse también que en la producción del autor la obra está en el punto de inflexión que inicia su madurez intelectual, desarrollada con plena dedicación desde sus casi ocho años de estancia en Madrid [10]. Cuando se publicaba la obra —el mismo año de la muerte de Carlos III— Sempere contaba treinta y cuatro años y gracias a

[8] G. ANES: *Economía e Ilustración...* Barcelona, 1972, págs. 201-202.

[9] *Historia del lujo,* t. II, pág. 141.

[10] Para una información más global, ver Juan RICO, *Sempere Guarinos: entre la ilustración y el liberalismo,* en Anales de la Universidad de Alicante, *Historia moderna,* núm. 1, Alicante, 1981, págs. 37-68.

ella y a sus buenas relaciones [11], consiguió el nombramiento de fiscal real en la Chancillería de Granada, cargo en el que permaneció durante más de veinte años y cuyo riguroso desempeño compatibilizó con su vocación ilustrada de escritor público e incansable.

¿Cuáles fueron los móviles para que Sempere escogiera el tema del lujo? En una primera aproximación, creímos que fueron de mera oportunidad. Sin desdeñar este aspecto, según lo apuntado, después de leer los dos tomitos —que son una especie de *vademecum* del pensamiento del autor— y de contextuar la obra en las polémicas del tiempo, hay que reconocer también su valor testimonial intrínseco, reconocido ya por la historiografía contemporánea a Sempere y, sobre todo, por la actual, de la que los casos de Schumpeter y J. A. Maravall resultan representativos [12]. Efectivamente, Sempere pretende aclarar una serie de puntos esenciales, indispensables, según él, para fomentar la producción de bienes de alta rentabilidad económica en España, es decir, para fomentar el desarrollo económico en un sentido estrictamente burgués, según los modelos conocidos de Inglaterra, Holanda y Francia, sin el cual España nunca saldría de la decadencia en la que se consideraba postrada. El concepto de *decadencia,* por tanto, surge como uno de los móviles principales, y así se manifiesta a lo largo de toda la obra, al convertirse en una de las variables, casi orgánicas, empleadas para analizar metodológicamente la historia de España que sirve de marco a los avatares del lujo. Treinta y tres años después, haciendo inventario autobiográfico, así lo afirmará el autor: «... meditando sobre las verdaderas causas de la decadencia de España, estaba muy persuadido de que gran parte de ellas dimanaban de sus errores económicos, y particularmente de las trabas puestas a los consumos de sus frutos y manufacturas con leyes suntuarias y otras tales mistificaciones.» [13].

Se trataba, pues, de paliar los aspectos económicos de la decadencia, mucho más importantes para Sempere que los culturales, al menos ya en esa época en que afirma su mentalidad economicista burguesa. Por ello mismo, la primera tarea definitoria era la de discernir inequívocamente entre las esferas de la moral y de la política, es decir, entre la consideración moral del lujo, tradicional, negativa y condenatoria, basada en el mito de la «edad dorada» —Fenelon, hasta cierto punto, Jovellanos, Juan A. de los Heros, el *Espíritu de los mejores diarios,* etc.—, o en el del «estado de naturaleza» —Rousseau, León de Arroyal, el abate Raynal, etc.—, y la consideración «política», utilitaria y burguesa, que trataba el lujo como un excelente factor de desarrollo de «las formas económicas, que empezaban a surgir entonces y que eran precisamente las formas capitalistas; por eso todos los partidarios del progreso económico eran ardientes defensores del lujo» [14]. En esta última alineación hay que situar a Sempere,

[11] La obra está dedicada a Floridablanca, a la sazón ministro de Estado, quien ya le había dispensado protección y ayuda económica para la redacción del *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (1785-1789, 6 t.). Ver también *La Hacienda en la bibliografía de 1700 a 1845,* dirigida por Javier LASARTE, Madrid, 1980, t. I, págs. 186-189.

[12] W. SOMBART: *El burgués,* Madrid, 1977; J. A. MARAVALL, *Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII,* Rev. de Occidente, núm. 107, 1972.

[13] *Noticias literarias de Sempere,* Madrid, 1821, pág. 5.

[14] W. SOMBART: *Lujo y capitalismo,* Madrid, 1979, pág. 114.

quien, desde una postura claramente utilitarista según el modelo asociacionista inglés declara que «... al comercio es consiguiente el lujo. La sagacidad y codicia de los comerciantes intenta continuamente nuevos géneros con que cebar el gusto, y éste se aviva a proporción de la variedad de los objetos que se le presentan. Quien no conoce no desea. Las pasiones extienden la esfera del deseo en la proporción que el alma sus conocimientos» [15], afirmando también que el deseo de consumir es causa de «... la infinita variedad de objetos agradables que el ingenio humano ha sabido añadir a las gracias de la naturaleza» [16]. Pasiones, deseo, gusto, ingenio humano, factores todos que están en la base de ese *Leviathan* artificial que el género humano ha construido como réplica, buena o mala, pero inevitable, a la graciosa naturaleza y que representa el alma de las sociedades «civilizadas», es decir, de las sociedades con un determinado nivel de historia. La distinción es netamente asumida y diríamos que la apuesta también. Sempere, desde su pragmatismo más o menos escéptico —ya hemos apuntado el modelo—, apuesta por lo inevitable, por la historia en marcha, y esa es la esencia de la mentalidad progresista. Pero ser progresista, aun en la España de las postrimerías del XVIII, además de representar un compromiso de «actualidad», era un reto frente a una arraigada mentalidad barroca, estamentalista y reaccionaria, cuyo vigilante Polifemo era nada menos que la Santa Inquisición, alimentada en sus filas incluso por espontáneos adalides, como fray Diego de Cádiz, quien, desde dos años antes de la publicación de la *Historia del lujo,* venía hostigando sin piedad a otro defensor del tema, Normante y Carcavilla. Pero sobre este tema volveremos más adelante.

Por todo lo cual, Sempere, que tampoco quería enemistarse con el poder político, aún de su lado, cuida mucho de adornar su reformador tratamiento del lujo, «... no por principios arbitrarios o tomados de autores sospechosos, sino con arreglo a las máximas más puras de nuestra Sagrada Religión» [17], adoptando como mentores a Santo Tomás, Aristóteles y Francisco Martínez de la Mata, a quien alude, quizá con cierta intencionalidad, como «Hermano de la Tercera Orden de Penitencia y excelente economista español» [18]. Pero sin dejar de subrayar las definiciones de Hume, Melon, «el Amigo de los Hombres» (Mirabeau), Genovesi, «el autor de la *Teoría del luxo»,* etc. [19].

Definitivamente, pues, y respetando las apreciaciones de Horst Baader sobre la «limitación de la ilustración española» —catolicismo y nacionalismo— [20], tema sugestivo sobre el que no podemos entrar ahora, a la actitud de Sempere podemos aplicar el esquema del profesor Maravall de «preocupación por reelaborar un orden

---

[15] *Historia del lujo,* I, pág. 7.

[16] *Ibíd.,* I, pág. 16.

[17] *Ibíd.,* dedicatoria.

[18] *Ibíd.,* II, págs. 191-194, 201 y 210.

[19] *Ibíd.,* II, pág. 195. Sempere no menciona al autor de la *Teoría.* Schumpeter *(op. cit.,* pág. 376) habla de Butel-Dumont, mientras que Sombart *(op. cit.,* pág. 116) lo hace del «inteligente judío Pinto», mencionando el mismo título y la misma fecha, 1771.

[20] Horst BAADER: *La limitación de la Ilustración española,* II Simposio sobre el profesor Feijoo y su siglo I, Oviedo, 1981, págs. 41-50.

moral» [21], apoyado, a su vez, en el de la «compartimentación del sistema de valores», de Barber [22]. Tal preocupación sería la consecuencia de la transformación de formas de vida y sistemas de valores y, consiguientemente, de la necesidad de justificar a los actores «materiales» de éstos: los burgueses. Sin representar este cambio, al decir de Maravall, «una relajación en los lazos de los deberes morales» tradicionales, no deja de ser cierto, según Barber, que «... el hombre de negocios, aunque también el abogado, se las había arreglado para ordenar su sistema de valores en compartimentos, restringiendo los nuevos, de tipo secular, a la esfera de sus actividades profesionales y manteniendo su vida privada y familiar en el marco de la antigua definición religiosa del significado de la vida y de la muerte» [23]. Sempere reclama un puesto entre ese grupo de hombres empeñados en difundir la creencia en el progreso, secularizada y esencialmente burguesa, sin renunciar por ello a la herencia católica, que, por otra parte, ha sufrido también las relativas transformaciones propias. No en vano, nuestro ilustrado, como la mayoría de ellos, comulgaba con los aires erasmistas y jansenistas que desde hacía tiempo soplaban en España. Como reconoce F. López [24], el propio Sempere es uno de los pocos que unos años antes se atreve a mencionar el nombre de Erasmo, y ahí hemos de ver la influencia de Mayans y su grupo de colaboradores en Madrid, con quienes Sempere, aparte los lazos de paisanaje, unía los de amistad y admiración [25]. En todo caso, la *Historia del lujo* proporciona sobrados ejemplos de esa doble moral de la que hablan Maravall y Barber [26]. Por ejemplo, partiendo de una crítica a la moral particular del religioso, «... acostumbrado por su profesión a un género de vida más perfecto que el que observa el resto de los demás hombres», afirma del mismo que «... es muchas veces sobradamente rígido condenando hasta los placeres y usos inocentes», para acabar advirtiendo Sempere que tal actitud «... puede producir efectos muy funestos, tanto al Estado, por el influjo que suelen tener las opiniones en la legislación, como a los particulares, suscitándoles persecuciones, acaso inculpablemente» [27]. ¿Era una condena solapada, también, de las recientes delaciones de fray Diego de Cádiz a la Inquisición contra Normante? Pero aún resultan más interesantes sus apreciaciones en torno a la inadecuación entre realidades históricas nuevas y un lenguaje residual que ya no sirve para nombrarlas correctamente, lo que representa el «mayor daño que padece generalmente la moral» [28].

En suma, toda la obra está atravesada por el secular e ilustrado intento de comprender —y hacer comprender— la necesidad de adaptación a un mundo

---

[21] J. A. MARAVALL: *Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española,* Hispanic Review, Summer 1979, volumen 47, pág. 302.

[22] E. G. BARBER: *La burguesía en la Francia del siglo XVIII,* Madrid, 1975, págs. 47-50.

[23] MARAVALL: *Op. cit.,* pág. 302.

[24] F. LÓPEZ: *Forner et la crise de la conscience espagnole,* Bordeaux, 1976, págs. 129 y ss. Sobre la mentalidad religiosa en el XVIII, ver la *Historia de la Iglesia en España,* tomo IV, dirigido por A. MESTRE, Madrid, B. A. C., 1979.

[25] Acerca de este grupo, ver A. MESTRE: *Un grupo de valencianos en la Corte de Carlos III,* en *Estudis 4,* Valencia, 1975.

[26] Ver ARANGUREN: *Moral y sociedad,* Madrid, 1974, págs. 13 y ss.

[27] *Historia del lujo,* I, pág. 4.

[28] *Ibíd.,* II, págs. 190 y ss.

transformado, en el que las relaciones económicas libres son la nueva base de las pautas de comportamiento social y, al mismo tiempo, por el deseo de que el cauce de todo ello siga siendo el viejo paradigma de la virtud y la moderación, ahora con un matiz pragmático y utilitario, no aceptando en ningún momento caer en la utópica propuesta de un Platón, ni tampoco en el romanticismo nostálgico de un Fenelon, un Rousseau o, en nuestro país, un León de Arroyal. Después de todo, esta actitud antiutópica y antirromántica es el rasgo esencial e invariable de la mentalidad liberal-conservadora de Sempere Guarinos, sin la cual no se entienden adecuadamente ni su obra ni sus compromisos vitales, como tendremos ocasión de comprobar en un trabajo más ambicioso sobre su figura.

La polémica en España. Antecedentes y fundamentos

Hecho el planteamiento en sus rasgos aproximativos, es obligado situar la obra en el contexto específico en el que surge y se desenvuelve, con el fin de delimitar las líneas de fuerza que intervienen en el fenómeno, sus escansiones y agrupamientos, en suma, los elementos propios de la imagen que aparece en España y los reflejos —y su reciprocidad— respecto a la de Europa.

España, aunque tímidamente y, en gran parte, por influjo de los países europeos que ya manifiestan el paso definitivo de la revolución industrial burguesa, se apresta en el siglo XVIII a desempeñar su papel en el concierto de las naciones desarrolladas, papel que, aparentemente, refuerza la instauración de la dinastía borbónica, testigo desde hacía tiempo de la pujanza burguesa en Francia. Pero si en todas partes los vehículos divulgadores y reforzadores de las transformaciones materiales son las ideas y sus productores, los ideólogos, este hecho adquiere importancia primordial en nuestro país, dado el escaso desarrollo de las formas de vida burguesa —el comercio, la industria, las finanzas—, excepción hecha del litoral mediterráneo. Por eso en la España del XVIII se afirma que existe sólo una burguesía de ideas, de convicciones, de principios, más que una burguesía derivada de las condiciones materiales de producción e intercambio capitalista. De ahí que, esquematizando el determinismo marxista, se afirme demasiado a la ligera que nuestros burgueses «creyentes» dieciochescos sean mucho más débiles en sus planteamientos que sus homónimos allende los Pirineos. No es ocasión ahora de entrar en la polémica, que necesitaría tener en cuenta múltiples singularidades, posibilidades y hándicaps. Remitimos para ello a los muchos y excelentes trabajos del profesor Maravall, de Artola, Anes, Elorza y otros. Aquí nos interesa centrarnos en uno de los aspectos —el lujo— inherentes al desarrollo del capitalismo, que sensibiliza las mentes de nuestros ilustrados —precisamente aquellos que dan importancia primordial al cultivo de la economía—, de manera muy semejante a como ocurre en Inglaterra, Holanda, Francia o Italia. Si en España existe el debate entre defensores y detractores del lujo es porque, como dice Gusdorf, se dan «nuevas posibilidades intelectuales y morales al mismo tiempo que

nuevas condiciones materiales» [29], aunque, a la hora de la verdad, aquellas se vieran minimizadas por el fracaso de éstas y las tengamos que situar ahora en el nivel de los buenos propósitos frustrados. Pero es de algunos de esos buenos propósitos que tenemos que dar fe para ser justos con nuestra historia.

Sempere, que dio pruebas de su laboriosidad y dedicación a la mayor parte de los temas propios de la Ilustración desde su llegada a Madrid en 1780 —contando veintiséis años—, nos ofrece su temprano interés por el tema del lujo en una disertación que lee en la Academia de Jurisprudencia de Santa Bárbara, en febrero de 1781, titulada, precisamente, *Las leyes suntuarias.* ¿Había sensibilizado su interés por el tema la lectura de los grandes autores de la época, la mayoría defensores del lujo en su función dinamizadora del desarrollo económico, como Bayle (*Réponse aux questions d'un Provincial,* 1704-1707); Montesquieu *(Lettres persanes,* CV y CVI, 1721); Mandeville (*Fábula de las abejas,* 1714-1728); Melon (*Essai sur le commerce,* 1734); Voltaire (poema *Mondain,* 1736; *Observations sur M. M. Jean Law, Melon et Dutot, sur le commerce, le luxe, les monnais et les impôts,* 1738; *Dictionnaire philosophique,* artículo *Luxe);* Hume *(Essays moral, political and literary,* 1752); Beccaria *(Dei delitti e delle pene,* 1764); Butel-Dumont o Pinto (*Teoría del lujo,* 1771); Mercier de la Riviére (*Tableau de Paris,* 1781), etc., y de sus detractores, desde Fenelon *(Aventures de Télémaque,* 1699) a Rousseau *(Discours sur les Sciences et les Arts,* 1750)? No lo hemos podido determinar positivamente, salvo los mencionados en la bibliografía de la *Historia del lujo,* aunque estamos seguros de que Sempere conocía todas o la mayoría de las obras mencionadas, dado el nivel de recepción y lectura de obras extranjeras por parte de los ilustrados que, como él, accedían a los círculos más avanzados —Cadalso, Jovellanos, Floridablanca, Campomanes, etc.—, o disponían de excelentes bibliotecas privadas, como la del Marqués de Villena, de quien Sempere fue secretario particular durante los casi diez años que duró su estancia en Madrid. Por otro lado, también en su *Ensayo* sobre los escritores del reinado de Carlos III, tiene de nuevo ocasión de mostrarnos su interés sobre el lujo al citar elogiosamente a autores defensores del mismo, como Cadalso, Dánvila o Romá y Rossell.

Y es que la polémica alcanza también en la retrasada España unos niveles que refuerzan la tesis de Sombart, al considerar el lujo como uno de los factores «que ha contribuido principalmente al desarrollo del capitalismo, hasta fines del período capitalista primitivo» [30]. Hasta tal punto que, al decir de Palacio Atard, «una de las encrucijadas típicas del siglo XVIII, en la que vemos entrecruzarse las disposiciones mentales derivadas de la educación católica, la mentalidad burguesa y el pensamiento aristocrático, es la que ocurre en el tema del lujo y las discusiones en torno al mismo» [31]. En la polémica intervienen, como advierte el propio Palacio Atard [32], dos bandos —uno de ellos desglosado, a su vez—, el de los moralistas, que desde una base católica «abominan —claro está— de una fuente de vanidades», y el de los que

[29] GUSDORF: *Op. cit.*, pág. 445.
[30] *Lujo y capitalismo,* cit., pág. 118.
[31] V. PALACIO ATARD: *Los españoles de la Ilustración,* Madrid, 1964, pág. 77.
[32] *Ibid.*, pág. 79-80.

disienten desde posturas seculares y económicas. Entre éstos, que son quienes más nos interesan, unos defienden el lujo porque ven en él un importante factor de creación de riqueza y bienestar social, todo en un sentido claramente —burgués, mientras que otros lo atacan, con mentalidad mercantilista estrecha, porque arruina el ahorro o hace deficitaria la balanza exterior o, con nostalgia rousseauniana, porque corrompe las disposiciones «naturales» del hombre. Como se ve, casi tantas opiniones como interlocutores. Y en todas ellas —de las de este grupo secularizado hablamos—, no deja de traslucirse cierta timidez moral, mayor o menor —a la que hay que añadir el miedo a las represalias inquisitoriales—, para afrontar el tema estrictamente en términos burgueses. Sempere será el único que, amparándose en la verdad incuestionable de la historia, se atreverá a exponerlo monográfica y exhaustivamente. Propiciado también, desde luego, por el clima insólito [33] de apertura del reinado de Carlos III, representado por la actitud de la Sociedad Económica Matritense, que en su *Informe sobre el comercio libre* dice: «A la séptima y última que trata del lujo, no encuentra la sociedad mejor arbitrio que la libertad. La libertad repartirá las ganancias, disminuirá la opulencia y desigualdad de fortunas, único origen del lujo, y reducirá por último a los que hagan el comercio a una rigurosa economía, medio único de poder subsistir» [34].

En la misma línea, el coronel Cadalso, en sus *Cartas marruecas* [35], considera el lujo en términos burgueses, entendiéndolo como sinónimo y condición de progreso, y deplora el atraso español en el tratamiento racional del mismo: «Fomente cada pueblo el lujo que resulta de su mismo país y a ninguno será dañoso. No hay país que no tenga alguno o algunos frutos capaces de adelantamiento y alteración. De estas modificaciones nace la variedad, con ésta se convida la vanidad, ésta fomenta la industria y de ésta resulta el lujo ventajoso al pueblo, pues logra su verdadero objeto que es que el dinero físico de los ricos y poderosos no es estanque en sus cofres, sino que se derrame entre los artesanos y los pobres.» Cadalso, uno de los de mayor imaginación intelectual de todos los ilustrados españoles, gran viajero y penetrante observador, ofrece brillantes intuiciones también en este terreno. Así, en la esfera del comercio internacional, vislumbra lo que los economistas llaman las «ventajas comparativas» derivadas de la competencia económica entre los Estados y de su demanda recíproca en función de los costes de producción, íntimamente vinculados al grado de capitalización y desarrollo de las empresas: «porque las ventajas que llevan las fábricas extranjeras a las españolas son tantas que no cabe que éstas desbanquen a aquéllas. Las que se establecerán en adelante, y el fomento de las que establecidas cuestan a la Corona grandes desembolsos, no pueden resarcirse sino del producto de lo fabricado aquí, y esto siempre será a proporción más caro que lo fabricado fuera; con lo que lo de fuera siempre tendrá más despacho, porque el comprador acude siempre adonde por el mismo dinero halla más ventaja en la calidad o cantidad, o en

[33] F. LÓPEZ, *Aspectos específicos de la Ilustración española,* II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo i, Oviedo, 1981, págs. 23-39.

[34] En el *Espíritu de los mejores diarios,* 27 octubre 1788.

[35] B. A. E., t. 13, 1945, págs. 617-618.

ambas. Si por accidente, que no cabe en la especulación, pudiesen estas fábricas dar en el primer año el mismo género y por el mismo precio que las extrañas, las de fuera, en vista del auge en que están desde tantos años..., pueden malbaratar su venta, minorando mucho los precios unos cuantos años; y en este caso no hay resistencia de parte de las nuestras.» Aconsejando como paliativo la producción de bienes de lujo, en los que, según él, España fue modelo de competitividad durante el siglo XVI: «Vuélvanse a fomentar estas especies, y consiguiéndose el fin político del lujo (que, como está ya dicho, es el reflujo de los caudales excesivos de los ricos a los pobres), se verá en breves años multiplicarse la población, salir de la miseria los necesitados, cultivarse los campos, adornarse las ciudades, ejercitarse la juventud y tomar el Estado su antiguo vigor.» [36]. En otro sentido, resulta ilustrativa la actitud de Cadalso, mezcla de espartanismo —no hay que olvidar que fue militar— y romanticismo, por la que profetiza los males sociales y morales de un excesivo consumismo: «Un pueblo acostumbrado a delicadas mesas, blandos lechos, ropas finas, modales afeminados, conversaciones amorosas, pasatiempos frívolos, estudios dirigidos a refinar las delicias, y lo restante del lujo, no es capaz de oír la voz de los que quieren demostrarle lo próximo de su ruina. Ha de precipitarse en ella como el río en el mar. Ni las leyes suntuarias, ni las ideas militares, ni las guerras, ni las conquistas, ni el ejemplo de un soberano parco, austero y sobrio, bastan a resarcir el daño que se introdujo insensiblemente.» [37]. Esta apreciación sutil del romántico Cadalso acerca de los gérmenes corruptores de la propia civilización la recogerá también Sempere, como tendremos ocasión de ver.

Otro defensor del lujo es el catalán Francisco Romá y Rossell, autor de *Señales de la felicidad de España y medios de hacerlas eficaces* (1768), a quien Sempere elogia por su valentía en hablar positivamente del lujo en esa época: «Pocos años antes del 68, se habría castigado severamente a quien hablara como el señor Romá acerca de algunos puntos y, señaladamente, sobre el lujo.» [38]. Acto seguido comenta Sempere un largo párrafo del libro de Romá, en el que se plantea el lujo como dinamizador de la economía, al aumentar las necesidades de los consumidores y, por lo tanto, la demanda de productos nuevos, con las consiguientes secuelas del aumento y la división del trabajo de los «artífices» e, indirectamente, de los «labradores», como aportadores de materias primas; finalmente, por la creación de un excedente «sobrante de los géneros», que se exportará con lo que «se forma un comercio activo, que encamina a la mayor opulencia». Además, la producción de objetos lujosos nuevos y, en principio, superfluos, regula situaciones anómalas, como ocurre cuando hay abundancia de dinero; en tal situación, si no aumenta la producción de mercancías, ese exceso de dinero repercutirá en un aumento proporcional del precio de las mercancías existentes, situación siempre anómala, máxime cuando se refiere al comercio internacional —relación con el valor de otras monedas—. El remedio, según Romá (aceptado plenamente por Sempere), está en multiplicar proporcionalmente al valor del dinero

[36] *Ibid.*, pág. 618.
[37] *Ibid.*, pág. 643.
[38] *Ensayo*, cit., t. V, pág. 49.

«por medio del lujo, el número de necesidades, a cuyo aumento sería consecuente indefectible el de la población». [39]. Hay que recordar que esta concepción poblacionista como condición y resultado del progreso económico es sostenida por todos los economistas españoles del XVIII [40].

En una línea intermedia debemos considerar al valenciano Bernardo Joaquín Dánvila Villarrasa, que dedica una de sus *Lecciones de Economía civil,* de 1779, a «las artes secundarias, de comodidad, de vanidad y superfluas», para distinguir un lujo de comodidad de otro —condenable— de vanidad, afirmando, respecto del primero, que la licitud e inevitabilidad del disfrute de bienes y distinciones deben ser propias y adecuadas a cada estamento social; consecuentemente, reprueba el lujo de vanidad por el que «se intenta salir de la propia condición social e imitar otra más alta, no por méritos personales, sino por simple mimetismo de los modos y maneras de vestir, del tren de vida, de lo que es pura apariencia exterior» [41]. Hay, pues, criterios económicos, pero sobre todo morales y estamentalistas, no viendo Dánvila lo que ven Sempere, Romá y Cadalso, a saber, que es precisamente ese deseo de emulación y de consumo superfluo uno de los medios principales de desarrollo económico y de movilidad social del estamento burgués.

Jovellanos, cómo no, asumiendo su ejemplar papel testimonial [42], también dio a conocer sus opiniones sobre el lujo, en su *Conversación sobre el trabajo del hombre y sobre el lujo* [43], en su *Sátira I a Arnesto* [44], en su *Voto particular sobre permitir la introducción y el uso de las muselinas...* [45], y otros papeles. Si le aplicamos la tipología de Schumpeter, Jovellanos estaría entre los que mantienen sobre el lujo opiniones «de motivación primariamente moral, caso en el cual un autor puede ser contrario al lujo, aunque su argumentación económica le obligue a atribuirle efectos favorables» [46]. No extraña tal actitud en un hombre de moral y costumbres austeras y casi espartanas, como han demostrado sobradamente sus biógrafos, a pesar de su decidida vocación ilustrada y reformadora, incluso liberal, en otros aspectos como el célebre *Expediente sobre la Ley Agraria.* Pero el lujo, sobre todo en una de sus manifestaciones externas más firmes, como es la moda, siempre tuvo un enemigo declarado en el escritor asturiano, como se refleja cumplidamente en su mencionada *Sátira a Arnesto,* donde también aparecen ribetes de una mal disimulada misoginia. La actitud antilujosa de Jovellanos nos recuerda lo que Gusdorf dice del obispo Fenelón: «Un desnivel persiste, pues, en buen número de los interesados, entre el orden ético e intelectual donde se mueve la

[39] *Ibid.,* págs. 50-51.

[40] Ver SCHUMPETER, *op. cit.,* pág. 295 y ss.

[41] PALACIO ATARD, *op. cit.,* pág. 77.

[42] Muchos son los trabajos monográficos sobre Jovellanos, sin duda la figura más estudiada de nuestro siglo XVIII. Mencionamos tan sólo los que nos parecen más importantes: GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA, *Jovellanos, el español perdido,* Madrid, 1975, 2 t. LUCIEN DOMERGUE, *Jovellanos et la Societé Economique de Amis du Pays de Madrid,* Toulouse, 1971; ARTOLA, estudio preliminar a las *Obras publicadas e inéditas de G. M. de Jovellanos,* B. A. E., t. 85, Madrid, 1956; MARÍAS, *Los españoles,* Madrid, 1971, t. I.

[43] B. A. E., t. 87, págs. 146-150.

[44] B. A. E., t. 46, pág. 33. Apareció también en *El Censor,* número 99, en 1786.

[45] B. A. E., t. 50, pág. 47.

[46] SCHUMPETER, *op. cit.,* pág. 376.

polémica, y las realidades económicas en vías de mutación... Fenelón es consciente de las repercusiones desastrosas para el país de los excesivos gastos ocasionados por la construcción de Versalles y el tren de vida de Luis XIV. Pero, en lo esencial, su pensamiento permanece fiel a las indicaciones del ascetismo cristiano, al mismo tiempo que a los mitos del primitivismo clásico, exaltando la edad de oro y la vida simple de los primeros hombres al mismo tiempo que la frugalidad cívica y republicana que parecía inseparable de los orígenes griegos y romanos. Estas antiguas civilizaciones se habrían engrandecido gracias a las virtudes de la sobriedad, del mismo modo que habrían sido corrompidas por el lujo y el libertinaje...» [47]. No podemos, en este terreno, dejar de traer a colación la tarea desmitificadora, realizada por Sempere, de la «virtuosa» Roma republicana, ayudado, como siempre, por la historia, la que le muestra que siempre y en todas partes, detrás de los atributos de honor, moderación, patriotismo y virtud, se hallan los verdaderos e inmutables móviles del comportamiento humano, esto es, «la ambición, la venganza, la incontinencia, la intemperancia y las demás pasiones», de las que no se salvan ni los grandes hombres: «Los héroes más celebrados de aquella nación, Cincinnato, Camilo, Catón, Scipión, si se examina bien su conducta, ¿qué fueron más que unos hipócritas astutos y unos políticos diestros, que cubriendo su ambición con el bello colorido de desinterés, de patriotismo y de virtud se allanaron de esta suerte el camino más seguro para llegar a lo que despreciaban en público y ansiaban interiormente?» En el nivel más amplio de la sociedad, tampoco le ofrece la historia síntomas de «los puros sentimientos de frugalidad, sobriedad y parsimonia que se les quieren atribuir» a los romanos de esta época, y aunque «en el pueblo es cierto que por aquellos tiempos no se nota el furor de gastar, ni los demás efectos del lujo inmoderado. ¿Mas esto fue virtud o efecto de la grosería, estrechez y apuros del Estado?» Con ello, Sempere no hace sino reforzar sus propias tesis sobre el lujo: éste es un efecto de la abundancia y, por lo mismo, es inútil buscarlo en situaciones de empobrecimiento general, ya que, como él mismo dice: «en las grandes calamidades, la comodidad y el gusto de los placeres ceden naturalmente a la necesidad pública» [48].

Recogiendo de nuevo el caso de Jovellanos, hemos de matizar su actitud ambigua sobre el lujo con un par de datos más. Años más tarde, desde su prisión de Bellver (1804-1808), escribe unos *Apuntes sobre el lujo* en los que, mediadas las distancias que la revolución y la invasión napoleónica separan al Antiguo Régimen de la nueva época liberal, vuelve de nuevo sobre el tema, en un esfuerzo dignísimo —como todos los suyos—, por comprender mejor el problema. Además, hay que anotar en su favor, en el fárrago de la polémica española, su censura condenatoria de una diatriba contra el lujo titulada *Bando a favor de toda moda y Clorinda sindicada,* de un tal Pedro Francisco Sotelo, desconocido autor. En ella, después de deplorar el estilo y el método de mezclar dos asuntos —la moda y el teatro— «que no tienen conexión entre sí», afirma Jovellanos que la «invectiva contra la moda, objeto principal de la obra, es demasiado insulsa y trivial para que merezca leerse. La crítica del autor es muy vaga y muy

---

[47] GUSDORF, *op. cit.*, pág. 448.

[48] *Historia del lujo,* I, págs. 14-21.

impertinente... Además de esto, habla el autor con poco aprecio de una nación amiga, a quien debemos estimar por muchos títulos y cuya literatura, aplicación, y laboriosidad son muy dignas de imitación» [49].

Otras expresiones condenatorias, que hacen del lujo sinónimo de derroche superfluo y elemento perpetuador de las desigualdades sociales entre ricos y pobres y, por tanto, causa de decadencia, todo ello desde una óptica ilustrada y relativamente protoburguesa, aunque miope ante los elementos generadores del fenómeno capitalista, se dan, por ejemplo, en Juan A. de los Heros, quien en su *Discurso sobre el comercio* habla del «lujo tan desordenado entre los comerciantes y el costo de tres teatros públicos en la sola ciudad de Cádiz. Todas son pérdidas nuy grandes para el comercio, pues no circula aquel dinero últimamente ni se guarda la economía» [50], proponiendo castigos que contengan los gastos ocasionados por «la mala versación, profusión y lujo». En un tono más acre, una *Disertación sobre los medios de promover mayor número de matrimonios,* de D. M. M. de B. B., leída en la Academia de Santa Bárbara, e inserta en el espíritu de los mejores diarios, de 8 de septiembre de 1788, atribuye al poder doméstico la responsabilidad sobre el grave pecado del lujo: «La vigilancia, pues, del poder doméstico es a quien sólo pertenece la corrección de este libertinaje, y ella sería el verdadero freno del lujo; este corrompedor de todas las virtudes; este perturbador de la unión conyugal; este azote fatal de los matrimonios que arrastra y llena de pobreza a los celibatarios para que no los abracen y los aborrezcan. Sin hablar aquí de estos egoístas acostumbrados bajo el nombre de solteros a no sostener carga o necesidad alguna en la sociedad.» Y sigue en una alabanza tan fuerte del matrimonio como condenatoria del celibato, mezclando valores utilitarios y económico-poblacionistas con otros morales arcaicos, cayendo en el defecto que denuncia Sempere y que quiere superar: la confusión entre las esferas de la moral y de la política, es decir, entre lo ético-religioso y lo estrictamente civil y secular. El mismo periódico, en 19 de mayo del mismo año, reseña un libro titulado *Consideraciones sobre las riquezas y el lujo,* de autor anónimo, «probablemente holandés o francés» —se dice—, haciéndose eco de la polémica: «¡Cuánto se ha escrito sobre las riquezas y el lujo! Unos se han declarado sus apologistas y defensores; otros han demostrado sus desórdenes y peligros sin indicar los medios para destruir o aminorar la funesta influencia que ejercen sobre los pueblos e imperios.» El comentarista incluye al autor en este segundo grupo, aunque achacándole no haber empleado mejor «aquellos principios políticos y religiosos que por sí son capaces de regenerar las costumbres públicas y de establecer en sólidos fundamentos el orden de la sociedad y la felicidad nacional». Orden que no está, desde luego, vinculado al modo económico capitalista, que vive del consumo y el derroche, sino a una especie de ruralismo democrático basado más en la igualdad que en la prosperidad, más en el viejo paradigma cristiano que en el ideal desarrollista burgués: «Para juzgar la riqueza de un siglo o de una nación, no se han de considerar el número de ricos y lo mucho que disfrutan, y sí la comodidad con que se vive en los campos.

[49] L. DOMERGUE, *Une censure inédite de Jovellanos,* en Mélanges de la Casa Velazquez, t. II, París, 1966, págs. 311-331.

[50] Semanario Erudito, t. XXVI, pág. 179.

La clase más ínfima es la que produce y por ella se ha de estimar la riqueza general» [51]. En cualquier caso, a las causas del lujo apuntadas por el autor de las *Consideraciones,* el periódico añade «el libertinaje, la indiferencia y el desprecio por las verdades morales».

Finalmente, no podemos dejar de mencionar, en este grupo de detractores, a León de Arroyal, el más radical y rousseauniano de nuestros ilustrados, anónimo autor de las *Cartas político-económicas al conde de Lerena,* la obra más representativa de la mentalidad democrático-burguesa de nuestro siglo XVIII [52]. Arroyal, que pasó la mayor parte de su vida retirado en su pueblecito manchego de Vara del Rey, donde a la condición de propietario añadía el cargo de contador de Hacienda, fue conocido en sus años de estancia en la corte por sus *Odas* y *Epigramas,* en los que, «una y otra vez, la idealización de la vida rural contrasta a lo largo de sus páginas con la corrupción ciudadana» [53], en una actitud decididamente influida por la temática del «estado de naturaleza» y del «contrato social». Sensibilizado —por su carácter, formación y experiencia cotidiana—, en la situación calamitosa del campesinado español, no puede menos que condenar abruptamente los excesos de la civilización, de los que el lujo es su escandaloso exponente:

«Cuando miro tus galas ostentosas,
Juan; cuando veo tus soberbios coches.
Con razón me horrorizo, pues conozco
que todo ello es sangre de los pobres» [54].

Esta actitud, basada en el dogma de la soberanía popular y en sus fuertes sentimientos democráticos, hacen de Arroyal un precursor crítico de los peligros de un capitalismo a la inglesa, perpetuador de las desigualdades económicas y sociales. En otro escrito salido de su pluma y distribuido también anónimamente, *Pan y toros,* despotrica amarga y cáusticamente sobre el atraso del pueblo español, fomentado y mitificado por los responsables de su gobierno y regeneración [55].

Así se perfila la importancia y relativa originalidad en España de la polémica sobre el lujo, a pesar de su innegable carácter inducido. Pero importa notar que ella es un aspecto de la más amplia que se desarrolla por esas fechas, acelerada a raíz de los sucesos revolucionarios de Francia, y que atravesará dramáticamente nuestra historia con el nombre de «las dos Españas». Que, en rigor, son alguna más de dos, particularmente en el siglo XVIII, de tal manera que retan la tendencia que tiene todo investigador social a agrupar los elementos estudiados en formaciones-tipo homogéneas, siguiendo, quizá en demasía, los pasos de las ciencias físicas. Y es que, en el caso que nos ocupa, sólo entendemos un poco la diversidad de tendencias y actitudes cuando recordamos lo escasamente vinculadas que se hallaban todas ellas a *prácticas*

[51] Hemeroteca Nacional, signatura A. H. 2/8.
[52] Edición y estudio de A. Elorza, Madrid, 1968.
[53] *Ibíd.,* pág. 16.
[54] *Ibíd.,* pág. 18.
[55] Edic. e introducción de Elorza, Madrid, 1971.

—económicas, sociales, políticas, institucionales—, relativamente estables, de tal manera que la homogeneidad de estas exigiera una correspondencia teórica equivalente. Pero, como todo el mundo sabe, tales *prácticas* no tuvieron en España —salvo la tradicional-católica— la continuidad necesaria para su consolidación. De ahí la sensación de carencia que nos queda después de agrupar en dos bandos —defensores y detractores— a quienes opinan sobre el lujo, y piensa uno que debería tener en cuenta las biografías completas de todos los opinantes, con el bagaje de sus ideas y creencias, sus vinculaciones, sus deseos y sus contradicciones, al modo como lo entienden y han practicado L. Febvre, Juretschke, Defourneaux, Demerson, F. López, Derozier, A. Mestre, etc. Nos falta, también en nuestro siglo XVIII, un diccionario biográfico exhaustivo, que incluya a los pensadores menos representativos, pero con peso específico en las estructuras del país, para completar la historia de las mentalidades, puesto que en esta disciplina, como ha probado meridianamente, entre otros, con su labor incesante el profesor Maravall, el problema es, cuando menos, doblemente arduo, ya que una mentalidad no tiene sentido si no está referida al grupo social que la sustenta [56], pero, del mismo modo, el grupo social tendría una existencia amorfa y mecánica de no ser por la influencia de todos y, muchas veces, de algunos de sus individuos sobresalientes. En suma, individuo y grupo están dinamizados por una relación dialéctica (y no meramente causal) que va conformando sucesivamente su sentido verdadero que no es otra cosa que la vida. En este sentido, parte de la historia del siglo XVIII es la de un grupo de individuos —cada uno con su bagaje de soluciones bajo el brazo—, que afectados por la necesidad urgente de dar un giro diferente a la historia nacional, se sienten protagonistas de ella y emprenden la tarea reformadora y pedagógica correspondiente. Ello es lo que les une por encima de fronteras y matices y por ello hemos dado en llamarles «ilustrados», aunque a veces los matices sean lo suficientemente significativos como para llegar a enfrentarles eventualmente. Es lo que ocurre, como hemos visto, en la consideración del lujo.

Si Sempere resulta original en este tema es por dos razones primordiales. La primera, que le une a otros defensores como Cadalso, Romá y Normante, es la toma de partido por el «progreso», como lo entienden los países que han tomado un irreversible desarrolloo de signo burgués y capitalista. La segunda, consecuencia teórica de la primera, es el empleo de los dos instrumentos que resultaron más operativos para la explicación y justificación de tal ideología progresista y tal praxis burguesa, es decir, la historia crítica positivista y la economía.

En el terreno de los hechos, Sempere toma la decisión de dedicar una monografía al tema del lujo entre 1785 y 1788, cuando ya los países desarrollados de Europa habían consolidado la nueva moral utilitaria y secular al servicio de la burguesía. No hay más que ver el enorme éxito, difusión y traducciones de las obras más incisivas en este aspecto como las de Mandeville, Voltaire, Hume, Forbonnais, Diderot, etc. En la propia Alemania, según refiere Gusdorf, aparece en 1787 (durando hasta 1837) un *Journal des Luxus und der Moden,* que contra las leyes suntuarias aconseja a los

[56] Además de su voluminosa obra escrita, ver la espléndida entrevista concedida por el profesor MARAVALL a la revista *Campus,* Universidad de Alicante, primavera 1983, págs. 17-22.

pudientes sobre cómo hacer más agradable su existencia [57]. Entretanto, la celosa España inquisitorial andaba a la greña contra los moderados defensores del modo burgués, que no por eso cejaban en su empeño reformador, un poco más arropados, ya por esas fechas, por una tímida simbiosis entre aristocracia y burguesía [58], y por las instancias ilustradas del poder político, predominantes en esa época: el conde de Floridablanca, ministro de Estado, a quien Sempere dedicó la *Historia del lujo,* le obsequió con «grandes y repetidos elogios..., prometiendo recompensarlo dignamente» [59]. Tal actitud protoburguesa del poder público —que cambiará brutalmente de signo poco después, tras 1789 en Francia—, es la que salva también del anatema inquisitorial a otro gran defensor del lujo burgués, ya mencionado, Normante y Carcavilla, quien en sus clases públicas de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País propagaba las nuevas de la economía civil, esa «ciencia tan dilatada, tan poco conocida», valiéndose del método clásico de argumentación y contradicción, pero también del «idioma patrio», por el que los alumnos más adelantados exponían al público las lecciones preparadas por él [60]. En 1786, previa la exposición pública, da a las prensas su *Ensayo político sobre el comercio,* en el que incluye las ideas económicas —el lujo, entre ellas—, de Melon, presentando el autor francés como «el primero de su nación que ha explicado las máximas fundamentales de Gobierno bajo los principios de policía moderna» [61], y comparándole en importancia a Montesquieu, Dutot, Chantillon, Condillac, Mirabeau, Forbonnais, etc. Amparándose en la autoridad de Melon, Normante defiende ya en sus *Proposiciones de economía civil* el lujo «como muy favorable al sistema de multiplicar los ciudadanos respecto de que anima la circulación, vivifica la industria, pone a todos en estado de participar de la mesa de las riquezas y propaga los medios de subsistir. En este conflicto de dictámenes elegimos el medio término de no condenar al lujo por dañoso a la población, con tal que no sea de cosas extranjeras ni de personas, y no vaya acompañado con el ocio o con otros vicios que le son muy accidentales; bajo estas modificaciones juzgamos contrarias al verdadero espíritu económico las leyes suntuarias, a más de tenerlas por inútiles» [62]. A pesar de esos ribetes mercantilistas, da la impresión que Normante no los asumía más que para dulcificar sus firmes convicciones librecambistas. En el *Espíritu del señor Melon,* que incluye como un capítulo del *Ensayo político* mencionado, es un poco más atrevido al transcribir la petición de Melon de libertad total para consumir bienes lujosos, ya que, incluso en el caso del individuo «loco» y «vano» que llega a arruinarse por ostentación y emulación, enriquece a algún otro con su gasto, y de esta manera la riqueza continúa circulando, como exige el buen funcionamiento del sistema económico [63]. Peliagudo lo tenía un hombre que así se manifestaba ante los celosos guardianes de nuestras esencias. Y así el franciscano Fray Diego de Cádiz

[57] Gusdorf, *op. cit.,* págs. 455.

[58] Palacio Atard, *op. cit.,* pág. 80.

[59] *Noticias literarias,* cit., pág. 35.

[60] *Proposiciones de Economía civil y de comercio,* Zaragoza, 1785, Advertencia.

[61] *Ensayo político sobre el comercio,* Zaragoza, 1978, pág. 7.

[62] *Proposiciones,* cit., págs. 16-17.

[63] *Ensayo político,* cit., págs. 36-45.

le denunció ante el Santo Tribunal de Zaragoza, iniciándose un proceso que tardaría dos años en resolverse, esta vez, afortunadamente, a favor del defensor de las libertades [64]. No obstante, el terreno no estaba definitivamente allanado ni la inquisición vencida, como demuestra el fracasado intento de otro aragonés, Antonio Arteta de Monteseguro, de publicar un *Tratado político-moral sobre el lujo,* en 1788, cuyo contenido desconocemos [65].

Ese mismo año, aparecerá el libro de Sempere, publicado, además, por la Imprenta Real. ¿Por qué lo consigue Sempere, recibiendo por añadidura la recompensa prometida, con el sustancioso nombramiento de fiscal civil en la Chancillería de Granada, el tercer más importante tribunal del país? Ya lo hemos apuntado más arriba. No nos interesa entrar en espinosas cuestiones relativas a la persecución de merecimientos y honores, práctica, por otro lado, habitual en la época. Que Sempere tenía buenas relaciones con los hombres más representativos del poder ilustrado, es evidente, de igual manera que espera ver recompensada su vocación patriótica. Sin embargo, daremos el dato que él mismo nos proporciona más tarde en su exigua autobiografía, según el cual consiguió «su promoción... sin consulta de la Cámara y sin las bajezas a que se veían entonces forzados muy comúnmente los pretendientes de togas» [66].

Hemos de pensar, según se irá demostrando, que la garantía la consiguió el propio contenido de la *Historia del lujo,* escrita en tonos mesurados, pero con el convincente método de la historia —crítica y exhaustivamente documentada— nacional.

La historia del lujo como historia económica y social

Si nos situamos en el terreno propio de la historia crítica moderna, esto es, el del análisis y descripción del pasado según documentos fidedignos y con la intención, además, de entender con ello el presente, resulta que la *Historia del lujo* entra por derecho en este terreno, en ese «historicismo de relevante significación» de que habla Maravall [67]. La importancia de la historia crítica y objetiva no es para Sempere algo secundario, sino todo lo contrario, es el mejor instrumento para conocer el pasado según tal fue y, con ello, a través de la linealidad causal de los acontecimientos, explicar mejor —correctamente— el presente. De esta manera, la historia cumple su primera función ilustrada, que es doble: expresión de la verdad y martillo de fábulas, leyendas, falsos cronicones, etc., que inundaban España: «Una ligera ojeada sobre la constitución de aquel Estado en aquellos tiempos nos hará conocer el carácter y costumbres de la nación, más bien que las estudiadas descripciones de los poetas y de otros que han atendido más al entusiasmo de su imaginación que a la verdad de la historia» [68]. Sempere no hace más que seguir los pasos de los antecesores que sentaron

[64] Los papeles del proceso pueden verse en la Bib. Nal., R/35350.

[65] Elorza, *La ideología liberal en la ilustración española,* Madrid, 1970, pág. 60.

[66] *Noticias literarias,* cit., págs. 6 y 35.

[67] *Mentalidad burguesa,* cit. págs. 250-254.

[68] *Historia del lujo,* I, pág. 49.

las bases de la historia crítica, como muestra él mismo en la extensa bibliografía que cita, desde Mariana a su contemporáneo Masdeu, sin olvidarse de los Mohedano, Mondéjar, Ferreras, Sandoval, Zurita, Ripamonti, etc., a los que hemos de añadir otros que influyeron no poco en su concepción histórica, como Feijoo y, sobre todo, Gregorio Mayans y Jovellanos [69]. De los extranjeros, Sempere admira, sobre todo, la *Historia de Inglaterra,* de David Hume, modelo para aquél de historia civil o social. Después de todo, Hume, junto con Voltaire, es el más importante impulsor y artífice de la historia social crítica durante el siglo XVIII. A Voltaire no lo menciona Sempere para nada, aunque es seguro que conocía sus obras, profusa y clandestinamente distribuidas en todos los ambientes ilustrados. Pero, aparte las preocupaciones propias por la censura, hay que anotar que el carácter de Sempere se ajustaba más al escéptico de Hume que al virulento y anticlerical de Voltaire. De todos modos, el valor que todos ellos dan a la historia como fuente de conocimientos objetivos, como maestra de la verdad y como arma contra los prejuicios y la superstición, es idéntico. La historia llega a ser tan importante que, suplantando a la filosofía y la psicología, nos descubre como un espejo los recovecos del alma, los verdaderos e inmutables impulsos del comportamiento de los hombres, que únicamente la ley y, mejor aún, la educación, pueden canalizar y corregir. Hasta ese punto piensa Sempere en una clara asimilación del antropologismo de Maquiavelo y de la escuela psicologista inglesa que une a Hobbes con Hume: «Quien lee la historia con reflexión, encuentra que en todos tiempos han sido los hombres generalmente malos, injustos, destemplados, inmodestos; que su propia conveniencia ha sido el ídolo a quien han sacrificado sus afanes; y que los justos y virtuosos siempre han sido muy pocos, comparados con el resto de los demás» [70]. La única salida a este recordatorio pesimista de la historia es la acción reformadora —legal y pedagógica— de particulares y Gobierno: «... siendo los hombres naturalmente propensos al mal, siempre serán malos y viciosos cuando la educación no los acostumbre a vivir bien; y esto nunca se conseguirá mientras el Gobierno no combine sus fuerzas y sus inclinaciones de modo que todos se ocupen útilmente, y puedan lograr con facilidad los tres principales objetos de las sociedades, esto es, la subsistencia, la seguridad y la comodidad» [71].

Con tales presupuestos resulta evidente que emprendiera el análisis del lujo bajo la forma de la historia económica que, según él, estaba por hacer en España: «Aunque hemos tenido excelentes economistas, que han conocido bien los defectos de la administración pública de sus tiempos respectivos, ninguno ha extendido sus miras de propósito a los pasados. Y así tenemos incompleta y defectuosa la parte de nuestra historia civil que más nos interesa» [72]. La autocensura que lleva a cabo seguidamente sobre sus pretensiones de historiador social, no limitan el convencimiento de la «novedad» de sus aportaciones a lo que también llama «historia general» [73]. Así, aparte

[69] La influencia de ambos puede rastrearse ya en el *Ensayo de una Biblioteca,* cit., III, pág. 131 ss., y IV, pág. 14 ss.

[70] *Historia del lujo,* II, pág. 179.

[71] *Ibíd.,* pág. 113.

[72] *Ibíd.,* I, págs. 18-19.

[73] *Ibíd.*

del convencimiento de lo decisivo, de lo económico y lo social como datos primordiales de la historia, enfoca Sempere su trabajo como un «estudio de procesos... que él —el historiador—, tiene que desenvolver desde el pasado hacia el presente» [74], en este caso, del proceso de producción y consumo de bienes lujosos a lo largo de la historia de España, desde la dominación romana hasta el reinado de Carlos III, en que escribe. Porque, si se hace historia para comprender y en gran medida justificar la filiación del presente, precisamente Sempere realiza el estudio de los procesos del lujo para justificar este fenómeno, esto es, para aceptarlo como inherente a la historia misma, es decir, a la humana condición, en la medida en que ésta es el sujeto y objeto principal de aquélla. Si, además, se parte de la creencia de que la historia humana se desenvuelve en gradual mejoramiento de las formas de vida colectiva, de la cultura, de las relaciones económicas, etc., y que todo ello funciona sometido a una regulación susceptible de ser aprehendida racionalmente, nos encontramos con que la historia es el vehículo del progreso o, como más humildemente enunciaban los ilustrados, de los «progresos humanos». Sin embargo, resulta difícil situar a Sempere entre los incondicionales optimistas de un progreso limitado y sin fisuras, a lo Bayle, Saint-Pierre, Turgot o Condorcet. Es preciso matizar y tener en cuenta, por un lado, el carácter escéptico y prudente de nuestro ilustrado; por otro, la indudable influencia de su educación católica, escolástica y barroca que, aunque autocriticada en múltiples ocasiones, no dejaría de operar de manera residual y subconsciente; por otro, la influencia de pensadores como Maquiavelo, Hobbes, Montesquieu, Hume, A. Smith, quizá Rousseau, más escépticos que progresistas o, al menos, sólo parcialmente progresistas; finalmente, las propias enseñanzas de la historia, ya apuntadas, a cuyos arcanos asoma constantemente su atención. En realidad, deberíamos decir que estamos ante un progresista cíclico, pero progresista a fin de cuentas, optimista cuando se trata de avances en relaciones económicas, en educación (o en sus posibilidades, que es lo mismo), en legislación, en desarrollo político, en comunicaciones culturales, en general, y pesimista cuando se trata de la condición humana básica o «natural». Así, descubriendo que no «faltan pruebas para demostrar que no obstante que las costumbres de los primeros siglos de nuestra Monarquía estuvieron sumamente relajadas; que la tiranía y la fuerza hacían gemir a la humanidad; que el poder ofuscaba los esfuerzos de la razón; que había más sediciones, asesinatos y alevosías, vicios que no deben disculparse ni disimularse para ponderar otras virtudes de aquellos tiempos; no obstante todo ello, nuestra edad abunda de otros muchos males: males tanto más sensibles y lamentables cuando dimanan de la naturaleza misma de nuestra constitución civil y que no pueden remediarse si no es haciendo en ella una gran reforma. Esta es la única ventaja que tenemos sobre los antiguos y la única disculpa que podemos alegar. Somos malos; pero las raíces de nuestra corrupción actual no las hemos puesto nosotros enteramente: provienen en mucha parte de nuestros mayores» [75]. Lo que no le impide una sombra de nostalgia arquetípica cuando echa de

[74] Maravall, *La historia de las mentalidades como historia social,* en Actas de la II Jornadas de Metodología y Didáctica de la Historia, Universidad de Extremadura, 1983, pág. 399 ss.

[75] *Historia del lujo,* II, págs. 181-182.

menos «la educación doméstica, que es la base de las buenas costumbres y de las virtudes sociales», de la que apenas queda «una sombra de respeto, recato y recogimiento con que se criaban los hijos, y de la fidelidad de las mujeres a sus maridos; de cuya falta nace principalmente la corrupción de este siglo» [76]. Sin embargo, el balance final es decididamente progresista: «Con todo ello, puede asegurarse que (las costumbres) no son peores que en otros tiempos. Por todo el siglo pasado había la misma corrupción que en éste y se carecía de muchas proporciones a favor de las buenas costumbres que ahora disfrutamos.

«Las escuelas se han mejorado notablemente; se han cortado muchos abusos en las universidades; se han fundado nuevos seminarios y mejorado los antiguos; se ha contenido la desenfrenada licencia que había de opinar en materias morales; la oratoria sagrada se ha perfeccionado; se han aumentado muchos establecimientos píos; se ha puesto orden en muchos ramos pertenecientes a la policía. Finalmente, en nuestro tiempo se han desarraigado o disminuido muchas de las causas que en los anteriores aumentaban la corrupción» [77].

Por otra parte, el método empleado por Sempere en su análisis histórico responde, obviamente, a la concepción del conocimiento social de la época, lo que Maravall llama una «trivialización del esquema de la ciencia» [78], que ancla sus raíces en la física newtoniana y que consiste en establecer un nexo de causalidad entre los fenómenos hasta remontarse a la causa principal. Método que, además, viene como anillo al dedo a las ansias reformadoras de los ilustrados, pues, según ellos, sin conocer las causas de un problema difícilmente puede procederse a su solución correcta: «Pero deben observarse las causas naturales de los vicios políticos para corregirlos, si puede ser, en su raíz; porque de otra suerte, de nada sirven, y aun pueden ser más perjudiciales que útiles las prohibiciones y demás medios con que se procuran precaver, como se podrá advertir en la historia de las leyes suntuarias que vamos escribiendo» [79]. Con este modo de análisis —al que hay que añadir su cuidado teórico por la definición y la periodización [80], descubre Sempere la estructura de la historia de España, manifiesta a través de períodos de prosperidad y decadencia, unidos de tal manera que la decadencia casi siempre aparece engendrada en el seno de una época próspera: «Las grandes prosperidades de los estados suelen llevar dentro de sí mismas ciertos principios de desgracia y de decadencia, que la vista más perspicaz, deslumbra por la gama, la gloria y la abundancia no conoce; y cuyos funestos efectos los ve y padece la posteridad. Los reinos extraños presentan varios ejemplos de esto y España se ha visto también muchas veces en semejante situación» [81]. Está hablando del contraste entre el reinado de Fernando III y el de su hijo Alfonso X, para descubrir que entre las principales causas de la decadencia destacan las económicas: «Muchas causas influyeron en aquellos sucesos desgraciados. Mas si se considera atentamente se verá

[76] *Ibíd.*, pág. 183.
[77] *Ibíd.*, pág. 188.
[78] *Mentalidad burguesa,* cit., pág. 267.
[79] *Historia del lujo,* I, pág. 106.
[80] *Ibíd.*, II, págs. 179-182.
[81] *Ibíd.*, I, págs. 83-84.

el origen de todas ellas en medio de la prosperidad. San Fernando agotó las rentas del Estado para sus conquistas. En su tiempo se hubo de bajar por la primera vez la ley de la moneda, recurso miserable, cuyas fatales resultas se procuraron remediar con otro medio todavía más ruinoso, cual es la tasa» [82]. Mas adelante descubrirá el mismo fenómeno en los reinados de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II, pero esta vez con la amargura de quien contempla cómo se perdieron oportunidades preciosas para consolidar un Estado fuerte y moderno económicamente, condición de la fortaleza política. Hablando de aquel reinado, y refiriéndose a un producto de lujo, la seda, que era objeto de las antieconómicas leyes suntuarias, explica así su credo liberal-burgués: «Las fábricas de ésta habían llegado a ser tan florecientes, que no sólo consumían las grandes cosechas de Granada, Murcia y Valencia, sino también gran porción que se introducía de Nápoles y Calabria.

¿Qué más podía desear un Gobierno ilustrado, particularmente cuando acababan de descubrirse las Indias? En ellas hubieran encontrado consumo todas las manufacturas de esta especie; y los retornos hubieran pagado abundantemente la industria de los españoles, mucho más no habiendo por enconces otros que comerciaran en aquellos vastos países. Alentados de este modo con el comercio los artistas, hubieran ido perfeccionando las fábricas. La abundancia de operarios hubiera abaratado los jornales y, de este modo, siendo los géneros españoles mejores y más baratos que los de otras partes, ¿quién puede dudar que hubieran venido a cargarlos en nuestro país los mercaderes extranjeros y que nuestro comercio activo en este ramo se hubiera extendido con proporción a la facilidad y ventajas que le presentaban las circunstancias?» [83].

En un análisis casi maquiavélico, partiendo de la base de encomiar la histórica labor de unificación política llevada a cabo por los Reyes Católicos, sólo entiende el fracaso económico atribuyéndolo a los «adorables arcanos de la Divina Providencia. Ya Maquiavelo había tenido a Fernando el Católico por modelo de su *Príncipe,* aunque acabó afirmando de él que le faltaba la «fortuna» correspondiente a su «virtud» política. Porque, como dice Sempere, «si a la situación en que había puesto a la Corona de España la política de los Reyes Católicos, y a las muchas circunstancias que se reunieron en su favor, se hubiera añadido un plan bien meditado de Economía política, el fomento constante de las fábricas y los artesanos y uniformidad en las providencias relativas a éstas, al comercio y a la agricultura, ¿qué fuerzas eran capaces de competir con las de los españoles?» [84] Y habla en seguida de los astutos y laboriosos holandeses, que con menos medios consiguieron lo que no supieron hacer los inicialmente afortunados españoles.

Luego de llegar a las mismas deprimentes conclusiones para los reinados de Carlos V y Felipe II, continúa Sempere desarrollando sus ideas económicas, dirigiendo sus críticas contra los obstáculos al preferido desarrollo librecambista: contra los privilegios estamentalistas y gremiales; contra el intervencionismo excesivo del

[82] *Ibíd.,* págs. 84-85.
[83] *Ibíd.,* II, págs. 14-15.
[84] *Ibíd.,* págs. 15-16.

Estado; contra los «estancos»; contra los privilegios fiscales... Contra todo ello propone la libertad privada, acompañada del adecuado plan estatal, en una formulación con aportes neomercantilistas y liberales que, desde hoy, no puede menos que hacernos pensar en las decisiones económicas de nuestras democracias liberales intervenidas, donde la esfera de lo público y lo privado cada vez resulta más borrosa. Pero ya entonces el modelo económico era el inglés y Sempere estaba al tanto de ello, atribuyendo la clave del éxito de la ejemplar Inglaterra en el hecho de que allí «siguen la máxima de sacar el partido más ventajoso de las pasiones de los hombres en beneficio del público» [85].

Desde esta perspectiva, de la mano de la historia económica y social con que va resolviendo su *Historia del lujo,* llega Sempere a determinar el momento culminante de la decadencia española, cuyas causas repetimos, son para él fundamentalmente estructurales y económicas: «La monarquía española, enferma ya y debilitada desde muchos años antes en su interior constitución, empezó entonces —reinado de Felipe IV— a arruinarse visiblemente con la pérdida de provincias enteras, ciudades y plazas importantes, y lo que fue peror, con la de sus manufacturas y comercio. No se veían ya sino tristes reliquias de las famosas fábricas de paños de Segovia y telas de seda de Toledo, Granada, Valencia y Sevilla. El comercio de esta ciudad, tan floreciente en otro tiempo, estaba destruido. La agricultura generalmente abandonada, por falta de brazos y mucho más por las trabas con que fue oprimida. Los artesanos, faltos de estímulo, abandonaron sus tiendas. A todas estas causas se añadían los inmensos gastos que tenía que hacer la Corona para sostener su decoro y sus conquistas, los cuales se hacían mucho más pesados e insoportables por el vicioso sistema que reinaba entonces en la administración de la Real Hacienda» [86].

No queremos terminar esta parte sin dejar constancia del papel de Sempere como testigo de la «revolución» que significa el modo de vida burgués enfrentado al modo estamentalista tradicional. Fenómeno que ya descubre analizando el reinado de Alfonso X el Sabio: «Desde el tiempo de aquel rey empezaron a formarse hermandades de los comunes de las ciudades y villas, que fueron haciéndose cada día más temibles y capaces de resistir a la nobleza y aún a los mismos reyes.» Este fenómeno, que ve como el efecto de la extensión de la riqueza nacional, operaría como dispositivo «para una importante revolución». Acatando las ideas de Montesquieu y Locke, constata, como elemento de tal revolución, el papel de contrapeso político de la burguesía, que acaba redundando el beneficio de la monarquía: «El poder del pueblo empezó a balancear con el de la nobleza, y en medio de los choques de estas dos clases, la Magestad fue adquiriendo el decoro y la autoridad que le corresponde para hacerse respetar y obedecer.» Pero, ¿qué es lo que hace que una parte del pueblo tome conciencia política y adquiera pretensiones de participación social? Sempere lo tiene claro: el interés egoísta innato y la adquisición de riqueza mediante el trabajo —ahora tenido como supremo valor económico—, unidos a las nuevas relaciones de mutua dependencia, de base económica: «El pueblo, que había estado antes despreciado y

[85] *Ibíd.,* págs. 60-65.
[86] *Ibíd.,* pág. 129.

abatido, empezó a respirar y a concebir ideas de conveniencia y de comodidad y, con ellas, a hacerse más sociable. Nada civiliza más a los hombres que la multiplicación de intereses y relaciones entre sí y las necesidades facticias o de pura imaginación; porque al paso que éstas crecen, se aumentan los motivos de comunicación y de dependencia mutua. Quien nada tiene ni desea, debe muy poco a la sociedad; por lo cual ésta no debe esperar de él ni la coartación de su libertad ni la moderación de las pasiones, ni menos la disposición de ánimo para servirla en los varios destinos que exige la jerarquía civil. Son muy pocos aquellos en quienes los impulsos de la virtud obran puramente y sin mezcla alguna de interés». La justificación del modo burgués, con tales presupuestos psicologistas no puede ser más asumida, máxime cuando se cree ver la corroboración en la propia historia. Ella es la que muestra también que no sólo los cambios económicos y sociales son factores revolucionarios; también pueden representar este papel ciertos cambios políticos: «La entrada de una familia extranjera en el trono de cualquiera nación que sea debe producir naturalmente una revolución notable en su sistema político, carácter y costumbres. La Casa de Austria, por muerte de los Reyes Católicos, la había producido ya muy grande en España, mudando casi enteramente su constitución antigua. La de la augusta familia de Borbón ha producido otra en este siglo. Es un problema importante y digno de resolverse: ¿qué variaciones causaron señaladamente la una y la otra, qué ventajas y qué daños?» [88]

Como vemos, un concepto de revolución referido a los cambios profundos operados, no sólo en el «sistema» o forma política, sino también en la mentalidad colectiva —«carácter»— y en la moral social —«costumbres»—, tres dimensiones esenciales de lo que Sempere llama la «constitución civil».

Las definiciones: lujo útil y lujo condenable

A lo largo de toda la obra, auxiliado con el utillaje de la historia, pero no menos con el de la amplia bibliografía consultada, se esfuerza Sempere por hallar una definición del lujo convincente, adecuada a sus ideas reformadoras burguesas, respetuosas al mismo tiempo de las esencias cristianas. Si le aplicamos los análisis definitorios de estudiosos actuales del tema, como Gusdorf o Sombart, hallaremos gran similitud de criterios con Sempere. Así, partiendo de la definición primaria, que entiende el lujo como «todo dispendio que va más allá de lo necesario» [89], como «excedente de recursos disponibles, reservado a una parte del grupo social» [90], o como «profusión», como gasto mayor «de lo que permiten las facultades y haberes de cada uno» [91], se plantea el problema de las actitudes, a) *subjetivas,* que entienden el lujo mediante juicios de valor éticos, estéticos, económicos, etc., y b) *objetivas,* que lo

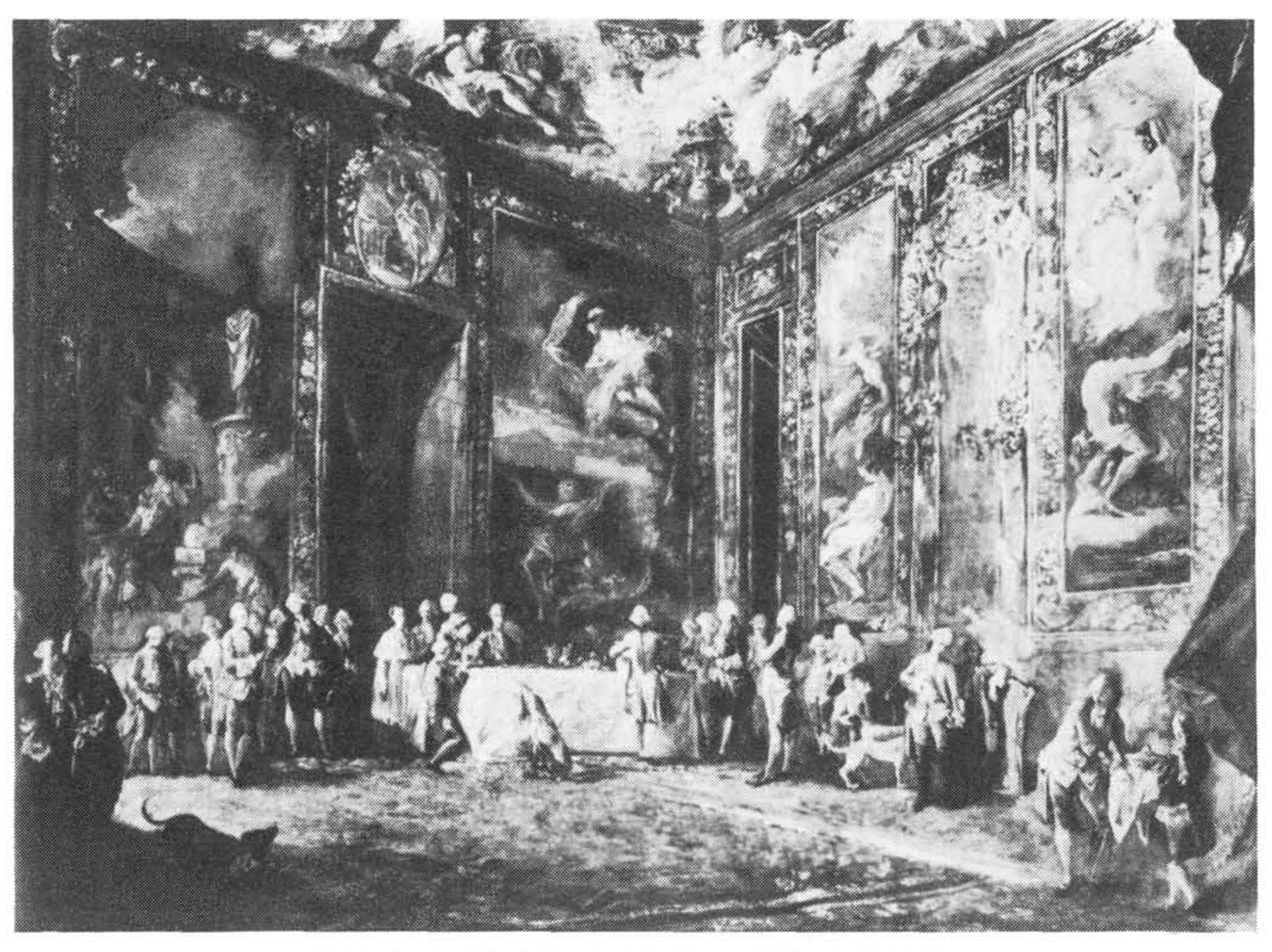
[88] *Ibíd.,* II, pág. 139.
[89] SOMBART: *op. cit.,* pág. 63.
[90] GUSDORF: *op., cit.,* pág. 444.
[91] *Historia del lujo,* I, prólogo, pág. 9.

analizan por comparación o relación, teniendo en cuenta necesidades fisiológicas (subsistencia, placer) y culturales (costumbre, civilización, progreso). Veamos cómo opera Sempere hasta llegar a los criterios objetivos, según los cuales el lujo resulta indisoluble de la condición humana en su desenvolvimiento histórico «civilizado».

Sin dejar de considerar la actitud lujosa como un «vicio» del alma humana, no tiene más remedio que aceptar que se trata de un «vicio... inevitable de la abundancia de riquezas y de su desmedida distribución; de la distinción de clases, fundada sobre otros principios que los de la virtud; del trato con extranjeros y, en una palabra, de la que se llama cultura y civilización», debiéndose, por tanto, a causas «inherentes e inseparables de la constitución civil; no de la constitución civil imaginaria y en el estado que alguno puede idear en su fantasía la sociedad, sino de las existentes y conocidas: de la de nuestra nación y las demás con quienes tenemos relaciones e intereses» [92]. La declaración de pragmatismo objetivo y, por rechazo, la crítica negativa de las actitudes moralistas tradicionales no pueden ser más claras. Sempere aprovecha todos los intersticios que le permite la historia, soporte que va deshilvanando para recordarnos sus principios: «Demuestro que este vicio es resultado inevitable de las sociedades civiles en que vivimos y con las que tenemos comunicación» [93]. No se trata, pues, de resignarse a la inevitabilidad del lujo, sino que hay que cualificarlo como bien económico «útil» al bienestar nacional, máxime cuando es observable el ejemplo positivo de otros pueblos: «Cuando las naciones están haciendo los mayores esfuerzos para enriquecerse y sobresalir entre las demás; cuando para esto desentrañan los más remotos y ocultos senos de la tierra; cuando procuran dar a su comercio la mayor extensión posible; cuando no solamente permiten el ejercicio libre de las artes afeminadoras y de puro lujo, sino que buscan, protegen y premian abundantemente a los inventores y artistas más acreditados en ellas, los celebran y admiran sus obras con entusiasmo, ¿no es una inconsecuencia notoria el prohibir con graves penas o limitar por otra parte el uso de las mismas?» [94]

Lujo y capitalismo van, pues, íntimamente unidos y ello se desprende no sólo del ejemplo innegable de esas otras naciones, sino que se muestra diáfanamente a «quien con un espíritu libre de toda preocupación y con una meditación profunda lee la serie de la historia, coteja los tiempos y combina los hechos y circunstancias en que sucesivamente» aquélla se desenvuelve. Sempere no habla de «capitalismo», obviamente, sino de «civilización», que podemos considerar sinónimo en este contexto descriptivo, salvando las distancias y teniendo presente la mayor amplitud de sentido de este término. La historia le muestra el paralelismo estrecho entre épocas o zonas donde prospera el lujo y el bienestar económico y social más o menos generalizado, lo que precisamente llama «cultura o civilización». Si a estos elementos se añaden la comunicación libre y el comercio, basados en el interés y el cálculo racional, estaremos en presencia del espíritu capitalista. Sempere contrapone este mundo «civilizado» al modo de vida «bárbaro» precisamente en la capacidad que tiene aquél para aprovechar

[92] *Ibíd.*, prólogo, pág. 10.
[93] *Ibíd.*, prólogo, pág. 22.
[94] *Ibíd.*, prólogo, pág. 11.



Paret: La comida de Carlos III. Museo del Prado, Madrid.



Paret: La tienda. Museo Lázaro Galdeano, Madrid.

los períodos de paz en un sentido productivo de carácter desarrollista: «La paz trae muchísimas ventajas a las naciones civilizadas; pero a los bárbaros los corrompe y debilita.» En una nación «culta» y consolidada geopolíticamente, pues, la paz social hace que «los individuos muden de ideas y se esmeren en adelantar su fortuna por medio de otras artes más humanas y más suaves. El ingenio se emplea en inventar nuevos modos con que satisfacer el gusto en todas las cosas deleitables. La comunicación libre y el comercio atraen otras producciones, cuyo cotejo con las del país hace nacer nuevas ideas y ensancha la esfera de los conocimientos» [95]. Consolidación nacional-estabilidad social-libertad económica-lujo-civilización (capitalismo), la relación es contundente a los ojos del ilustrado. No es sorprendente que tras la *Historia del lujo* lo económico reclame su atención de manera particular y sea incluido prácticamente en todos sus escritos posteriores.

Así va descubriendo los factores de introducción del lujo y el espíritu empresarial en España, que desde el esplendor romano y hasta el establecimiento de los árabes, pasa por una época «bárbara» y decadente, coincidente con la dominación goda y los primeros años de conquista y saqueo árabe, en que la despoblación opera como el peor mal, «porque faltando los brazos que cultiven la tierra y que ejerciten las artes faltan los dos manantiales de la verdadera riqueza» [96]. Trabajo, agricultura e industria, pues, como los factores económicos primordiales, añadiendo las ideas poblacionistas típicas del pensamiento económico ilustrado hasta la corrección de Malthus.

Volviendo a los godos, se permite Sempere rectificar críticamente las fabulaciones de aquella historiografía que elogia la frugalidad y moderación de aquellos tiempos, que para él no son sino de pobreza y barbarie, a los que aplica, incluso una sátira de Quevedo [97]. Una vez más, la historia como reparadora de tópicos.

Son los moros, apoyados por su religión «mas laxa» y su ingenio, los introductores de un lujo que «ha excedido al de todas las naciones en estos últimos tiempos» [98] y cuya influencia llegó pronto a los cristianos conquistados y no conquistados, porque «la novedad, el aparato, la finura, siempre hacen una impresión agradable en los sentidos y excitan el deseo», estableciendo comunicaciones libres con reyes y comerciantes de los territorios no conquistados. Refiere la importancia de mozárabes y moriscos como transmisores de «los adelantamientos de los moros en la agricultura, industria, artes y oficios», así como del «gran número de voces que conserva nuestra lengua todavía relativas a todos aquellos ramos, a los pesos y medidas, monedas, alhajas, instrumentos, vestidos, comidas, rentas, fiestas, fundaciones públicas, y hasta de los oficios de gobierno (que) manifiestan bien claramente el grande influjo que tuvieron las costumbres de los árabes en las nuestras».

Otro tanto, según Sempere, hay que apuntar a los italianos, «que fueron los primeros que empezaron a civilizarse en esta parte de Europa» [99], y que fueron

---

[95] *Ibíd.*, pág. 42.
[96] *Ibíd.*, pág. 44.
[97] *Ibíd.*, pág. 47.
[98] *Ibíd.*, págs. 53 y sigs.
[99] *Ibíd.*, pág. 64.

introduciendo entre nosostros «las ricas producciones de Asia, con la que comerciaban directamente», estableciendo sus contactos, primero a través de las vías diplomáticas del Vaticano y, en seguida, comerciando directamente con los peninsulares, entre quienes destacaban los catalanes. Estos llaman la atención del ilustrado por su buena disposición para el mundo de los negocios: «Cataluña, o por la situación ventajosa de su terreno y su mayor proximidad a Italia, o por la buena constitución de su gobierno, había sido la primera provincia de España que empezó a civilizarse. Cuando el resto de Europa se gobernaba, o por la arbitrariedad de los poderosos o por unas leyes bárbaras, dictadas por la necesidad, en medio de la confusión de las armas y de la oscuridad de la ignorancia, los condes de Barcelona trabajaban ya en reducir a un plan uniforme y racional su legislación y publicaron, en 1068, la colecciónde los *Usages»* [100].

En esta búsqeda por hallar la importancia del lujo en su relación con el «civilizado» espíritu comercial y de empresa, descubre Sempere el papel de las Cruzadas, «uno de los medios de que se valió la divina Providencia para sacar a Europa de la barbarie en que estaba sumergida después de la ruina del Imperio Romano» [101], al potenciar las ventajas del comercio y los despojos de la guerra, lo que le da pie a reflexionar acerca de la importancia que para las relaciones humanas internacionales tienen las «ideas de conveniencia y de interés propio, por encima de las «especulaciones abstractas». Más importancia le concede a la conquista del Nuevo Mundo —como ya referimos—, dando cifras del volumen de dinero que entra en España, desde entonces, hasta el reinado de Felipe II [102], lo que, por otro lado, le lleva a deplorar el mal uso de tales extraordinarios beneficios por parte de los gobernantes españoles.

¿Cómo no iba a detenerse en la importancia de los judíos, que convirtieron el comercio y las finanzas en el más importante factor de cohesión de una nación «dispersa» y «oprimida» [103], y cuyos valimientos para medrar cerca del poder y ejercitar el comercio internacional «les facilitaba la introducción de los géneros de lujo, que son siempre los más lucrosos»?

A todos estos factores dinamizadores de la producción, intercambio y consumo de bienes de lujo, siempre vinculados a sociedades y épocas cultas y civilizadas, añade Sempere otros no menos importantes, como las relaciones cortesanas de reyes y grandes señores; el fenómeno de la galantería, protagonizado por los caballeros errantes —cuyo prototipo grotesco ve en *El Quijote*—, donde la mujer desempeña un papel primordial [104]; las modas, en que la mujer predomina asimismo. En esta consideración mujer-moda-lujo. Sempere se acerca un tanto a las consideraciones morales recriminatorias de un Jovellanos. No hay que olvidar el enorme influjo residual ejercido por la moral medieval, por la que la mujer era esencialmente un ser semidemoníaco, vehículo de la tentación y el pecado. Recuérdese, por ejemplo, la polémica que, en el seno de la Económica Matritense, divide a los varones ilustrados

[100] *Ibíd.*, pág. 66.
[101] *Ibíd.*, pág. 67.
[102] *Ibíd.*, II, pág. 70.
[103] *Ibíd.*, I, págs. 73-76.
[104] SOMBART: *op. cit.*, págs. 45 y sigs.

acerca de la creación de una aristocrática Junta de Damas adscrita a la sociedad [105]. Sin embargo, Sempere es de los que se esfuerza por justificar una función útil para la mujer, llevado desde luego, no por adhesión reivindicativa, sino por su mentalidad desarrollista de máximo aprovechamiento de los recursos humanos. Volviendo a la moda, a su universal influjo y a su no menor capacidad de generar el chiste por su carácter uniformador, mimético y a veces ridículo, no resistimos la tentación de transcribir una cita que Sempere recoge de Marcos Antonio Camos, prior del monasterio de San Agustín de Barcelona: «Vamos adelante: si para apegarse a las carnes, para abrigarlas, y por limpieza conviene traer camisa, no os parece que basta sea de lienzo casero o sea de ruan o sea de holanda para quien le conviene y puede; mas, decidme, ¿de qué sirve el cabezón y gorgorín y yerto y almidonado, con unas lechugas tan crecidas y lechugadas, que si fuesen de verdura, tendría un jumento que pacer todo el día en una dellas...?; que si al que tiene largo cuello y la cara prolongada, le está la lechuguilla un poco más largo del ordinario (porque en ello cubre algún defecto o fealdad), claro está que el que fuere, por el contrario, de cuello corto y cara redonda y desmedrada, que le ha de embeber y hacerle el rostro de simio; luego bien sería se vistiesen según les pide su talle y disposición, y no todos por un rasero» [106].

Así va elaborando Sempere su definición y defensa objetiva del lujo, que es la de su presencia constante en la historia y en la historia de España, como descubren también Bartolomé Benassar [107] y Harry A. Miskimin [108]. Para Sempere, España resultaba incluso pionera en el uso de algunos objetos lujosos, como la seda, que «se encuentra introducido en España desde antes del siglo X, cuando las demás naciones de Europa apenas la conocían» [109], del mismo modo que la España reflejada en las *Partidas* de Alfonso el Sabio se le muestra, junto con Italia, mucho más adelantada que el resto de Europa, «todavía sumergidas en la ignorancia y la barbarie».

Es al final de la obra donde resume, tras citar las definiciones de los más importantes autores, lo que llama la «regla general» definitoria, por la que «no está el vicio en las cosas que usa el hombre, sino en el uso desordenado de ellas. Este desorden puede haberlo por exceso o por defecto. Para graduar el uno y el otro no se ha de atender tanto a las necesidades precisas que prescribe la naturaleza, cuanto a las que ha adoptado la costumbre de los pueblos y naciones». Uso, por tanto, condicionado por dos factores: la condición humana básica y el grado de civilización específico de cada grupo social, ya que, «no estando señaladas y prescritas por la constitución civil ni la cantidad de bienes que cada uno puede tener, ni la forma y modo que ha de observar en el vestido, edificios, muebles, comida, diversiones y demás ramos en que puede hacerse uso de las riquezas, el principal medio para conocer si éste es vicioso o inocente es el examinar los afectos y fines que mueven al corazón. Si éstos son la vanidad, la glotonería y la molicie en el exceso; o en el defecto la

---

[105] Ver P. FERNANDEZ QUINTANILLA: «La Junta de Damas de Honor y Mérito», en *Historia 16,* año V, número 54, págs.65-73.

[106] *Historia del lujo,* II, pág. 77.

[107] *Los españoles,* Barcelona, 1978, pág. 98 y sigs., y 159 y sigs.

[108] *La economía de Europa en el Alto Renacimiento,* Madrid, 1975, págs. 71-72.

[109] *Historia del lujo,* I, 97.

avaricia y la hipocresía, semejante uso será malo; y bueno, cuando proceda únicamente del deseo de acomodarse a la costumbre general, subordinando este deseo a los fines principales para que ha sido criado el hombre» [110]. Astuta y confusa estratagema para justificar la ideología burguesa: ignorando —que es lo mismo que negarlas— las prescripciones de la moral tradicional, señala que, salvo las limitaciones propias a los excesos del «corazón», el camino está allanado para que cada cual busque la felicidad terrenal, no otra que el deseo burgués de encumbramiento social a través de la actividad económica libre. Y los primeros que deben observar esta regla general son, lógicamente, los legisladores, los principales agentes, para el ilustrado, del buen orden social. Un orden social basado, por supuesto, en la propiedad privada y el interés particular, siendo este último el adecuado resorte para la posible y deseable movilidad social. Esa es la realidad existente y de la que hay que partir, aquella en que, «siendo todos los hombres iguales por naturaleza, su constitución les hace muy desiguales; en donde, por lo general, los medios para subir a otra clase superior no son la moderación y la virtud, sino las riquezas y los empleos; en donde se aprecian los hombres, no por sus prendas y conducta, sino por su porte exterior» [111]. Todo en un contexto en el que no caben retrocesos nostálgicos ni rupturas utópicas con la realidad, sino tan sólo reformas, es decir, adecuaciones progresivas a los modelos de «bienestar general», «civilización», «progreso», etc., que ofrecen algunos países que se consideran «adelantados».

Las leyes suntuarias, inútil correctivo y freno al progreso

Comprometido en esa necesidad de adelantamiento y reforma, nuestro ilustrado se dedica a combatir los «obstáculos» que se interponen a ella. En el caso del lujo, aparte las «preocupaciones» ya destacadas, tienen categoría principal las leyes suntuarias (lo que no le impide realizar digresiones sobre el papel de la legislación en el desarrollo del Estado, en la línea de los autores vanguardistas de la época, Beccaria, Montesquieu, etc.) [112].

Las leyes suntuarias —de cuyo estudio obtiene las más interesantes fuentes para la determinación del estado sucesivo del lujo—, expedidas profusamente a lo largo de la historia moderna de España, le muestran su inoperancia para combatir el lujo y, lo que es peor, su freno al desarrollo económico: «Porque prohibiendo el uso de algunos géneros comerciables, y mucho más si se fabrican en el país, disminuyen el número de ocupaciones útiles y lucrativas, con las que los pobres pueden vivir cómoda y honradamente; circunscriben los límites a que puede extenderse la industria y el ingenio; y amortiguan el estímulo más fuerte del trabajo, que consiste en la esperanza del buen despacho y paga de las manufacturas» [113], quejándose de lo poco aleacciona-

---

110 *Ibíd.*, II, págs. 195-197.
111 *Ibíd.*, pág. 199.
112 *Ibíd.*, I, págs. 25-28, 130 y II, 197 y sigs.
113 *Ibíd.*, I, pág. 13.

dores que han sido para los gobernantes los «continuos desengaños en la ineficacia de las leyes» [114]. De modo que las leyes inadecuadas, no sólo actúan como obstáculos al desarrollo empresarial, sino que son fuente de injusticias sociales, limitando la legítima libertad de trabajo y la movilidad social, así como recayendo punitivamente en los más desvalidos económica y jurídicamente: «Los principales reos en la infracción de las leyes suntuarias son los que mandan hacer y los que pagan las piezas que en ellas se prohíben. Los artesanos no tienen más medios de vivir que el complacer a sus parroquianos».

«No obstante, los primeros se encuentran en éstas sin castigo determinado y a las otras se les impone la pena más atroz.» Y todo ello ocurría, una vez más, porque «la ignorancia no dejaba conocer los verdaderos intereses de la sociedad. Los mismos a quienes se oprimía tan duramente eran los que la habían de mantener» [115].

Datos todos que indican la clara defensa del estamento productor o burgués por parte de Sempere, al observar que las leyes suntuarias atestiguan «que una nueva burguesía posee en adelante los medios financieros para atribuirse lo que era el signo distintivo de la nobleza», ya que «la medida represiva es la expresión de una elevación general del nivel de vida, incluso en las clases inferiores de la sociedad urbana» [116]. En definitiva, Sempere rechaza el uso de las leyes suntuarias, matizando incluso los casos de declarado proteccionismo frente a la competitividad extranjera, como el que sostiene su admirado Campomanes, a quien cita y supera en esta cuestión [117]. En efecto, tomando de nuevo el ejemplo inglés, reclaman un adecuado sistema fiscal que, gravando especialmente los bienes lujosos procedentes del exterior, frene su consumo y, de paso, alimente las arcas de la Hacienda [118].

Sempere piensa así de las leyes suntuarias precisamente por el enorme valor que concede a la legislación en la labor reformadora y conformadora de la sociedad y el Estado, porque es consciente de que la virtualidad y eficacia de una ley no está tanto en ella misma, cuanto en la porosidad que le ofrece el contexto para el que se promulga, en el que lo primero a tener en cuenta es la predisposición con que «los ciudadanos deben mirar a la autoridad legislativa y obedecer», requisitos sin los cuales toda ley se hace inútil, impopular e injusta. Es una aplicación del concepto ilustrado de utilidad a la ley, de ahí que Sempere eche de menos en la historia de España «el importantísimo establecimiento de una legislación uniforme, clara, justa y consecuente» [119].

Aun podrían extraerse algunos datos interesantes de la *Historia del lujo,* como la valoración negativa de los objetos lujosos en función de su coste social no «útil» [120]; las digresiones de Sempere en torno al patriotismo y al sentido de lo español [121], a las

[114] *Ibíd.,* págs. 14 y II, pág. 66.
[115] *Ibíd.,* I, págs 127-128.
[116] GUSDORF: *op. cit.,* pág. 448.
[117] *Historia del lujo,* II, pág. 216.
[118] *Ibíd.,* págs. 65-66 y 210.
[119] *Ibíd.,* págs. 60-61.
[120] *Ibíd.,* I, págs. 33 y II, 85, 86, 177 y 178.
[121] *Ibíd.,* II, IX y 168.

clases sociales [122], a la nobleza que basa en sus privilegios la obstaculización del despegue burgués [123], a la francofobia española [124], etc.; no obstante, creemos con lo expuesto haber dado los contornos esenciales a la polémica sobre el lujo en España y a la aportación que, en ella, se debe a Sempere Guarinos. Sin embargo, no queremos dar por terminado nuestro trabajo sin antes recordar el nacionalismo historiográfico de Sempere, motivado por algo más que por su deseo de encumbramiento profesional. Leyendo la obra se aprecia claramente el interés del autor por hallar, en la indagación documentada y crítica de nuestro pasado nacional, las corrientes justificadoras que su deseo de reforma plantea. De ello da medida también la bibliografía que emplea y cita, que exponemos como *Apéndice*. Por lo demás, dejamos constancia de que ésta es una constante en la mentalidad de este hombre que, paradójicamente, como tantos otros, sería acusado de «afrancesado» y obligado a exilarse tras la vuelta del «Deseado». Pero esa es otra historia, en la contradictoria Ilustración española, que abordaremos en otra ocasión.

La *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España* tuvo, no obstante, el clima polémico en que nacía —pero también gracias a él—, una considerable repercusión, a pesar del retroceso en la circulación de las ideas que se operó inmediatamente a la Revolución Francesa. Probablemente la primera publicación que habla de ella sea las *Noticias literarias de Florencia,* en noviembre de 1788, presentando una recensión del «argumento» sobre el que «tanto se ha escrito en nuestros tiempos y tan variamente se ha discurrido», alabando la «no vulgar erudición» de su autor. Ello influyó para que la academia florentina, a través de los buenos servicios de un jesuita expulso (alicantino como Sempere), Antonio Conca, le nombrara *individuo* en 1790. Por su parte, las *Efemérides literarias* de Roma, comentaba poco después la porción de «gusto» como de «utilidad» que obtendrían los políticos y economistas que leyeren la obra, incluso después de haber leído a Hume, Montesquieu y Melon, alabando a Sempere por «el fino gusto» con que había sabido tratar el tema, tanto filosófica como historiográficamente. En enero de 1789, en España, el *Espíritu de los mejores diarios,* reimprime el artículo romano [125].

Quizá la obra significó un precedente de otras posteriores, como las *Considerazioni sul lusso,* de Pietro Verri, aparecida en 1804, para quien «todo vicio moral no es un vicio político», y «la razón prueba aquí la utilidad y la necesidad del lujo. La autoridad se une a la razón, y la experiencia enseña que las virtudes sociales, la humanidad, la dulzura, la percepción de las artes, el esplendor de las naciones, el cultivo de los ingenios, han ido creciendo siempre con el lujo» [126].

Ya hemos mencionado la importancia que a la obra concede Schumpeter. En cambio, Sombart, la desconoce, afirmando, por otro lado, que la más famosa durante el siglo XIX es la *Histoire du luxe privée et public,* de H. Baudrillart, cuya segunda

[122] *Ibíd.,* págs. 161-163.

[123] *Ibíd.,* I, pág. 128.

[124] *Ibíd.,* II, págs. 133, 134, 165.

[125] *Noticias literarias,* cit., págs. 32-34.

[126] Citado por E. LLUCH, «Pensamiento económico e industrialización sedera valenciana (1740-1840)», en *Siete temas de Historia contemporánea del País Valenciano,* Valencia, 1974, pág. 87.

edición apareció en cuatro tomos en 1881, compuesta por «simples colecciones de datos» [127].

En nuestro siglo resulta interesante notar que la *Historia del lujo* pareció tener cierta importancia, al menos para investigadores y coleccionistas, a juzgar por los precios en que se ofrecía en las librerías del lance, pues, según Palau Dulcet, en 1947, en la librería Parnasillo de Madrid costaba 200 ptas., y en 1956, en Peiró (¿Valencia?) se valoraba en 600 ptas. [128]

El colofón podría ser el siguiente: obra y autor representan un testimonio de la época española en cuestión, marcada, en el mejor de los casos, por un eclecticismo poco original, sí, pero cuyo valor está en la intención pedagógica y regeneracionista con que éste se usa y propaga, así como por el ardor con que se mantiene frente a instancias —que son muchas y variadas— ultramontanas y reaccionarias de la nación [129]. En cualquier caso, la polémica sobre las posibilidades de reformar la sociedad española con modelos programáticos de una índole racionalista, técnica e ideológica más forastera que autóctona, aún no está liquidada entre nosotros.

JUAN RICO
Dpto. Historia Moderna
Universidad de Alicante
ALICANTE

[127] SOMBART, *op. cit.*, págs. 117 y 183.

[128] PALAU DULCET: *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1948, pág. 371.

[129] Ver L. SANCHEZ AGESTA: *El pensamiento político del Despotismo ilustrado*, Sevilla, 1979, especialmente págs. 329 y sigs.



Bedrich Smetana.

Smetana o la ópera nacional checa

I. El nacionalismo

Por *nacionalismo,* en música, se entiende un movimiento surgido en Europa a mediados del siglo XIX como reacción al imperialismo, tanto cultural como político, ejercido por las naciones más poderosas sobre las más débiles. Las causas culturales llegaron a través del romanticismo: las políticas, por las invasiones napoleónicas y el subsiguiente desarrollo de la conciencia democrática. Como consecuencia de esta corriente musical aparecen una serie de nombres que «inventan», por así decirlo, un nuevo tipo de obras, que recogen en su esencia el folklore, los ritmos populares, la historia, lo propio, en una palabra, de las naciones que representan. Sin embargo, la palabra «nacionalismo», como definidora de esta situación cultural, puede dar lugar a numerosas interpretaciones. Bástenos concretar que este fenómeno se da en un momento histórico determinado, primera mitad, aproximadamente, del siglo pasado, que busca sus fuentes en la etapa histórica anterior al Renacimiento y en los ritmos y danzas del pueblo de que se trata, y que es una reacción consciente y la mayor de las veces violenta o contrapuesta al dominio musical de las tres naciones que monopolizaban esta creación: Alemania, Italia y Francia. Y es precisamente en las naciones centroeuropeas donde tuvo más fuerza esta realización, naciones donde las tres características señaladas se dan conjuntamente: Hungría, Checoslovaquia y Polonia. Rusia, con Glinka y el Grupo de los Cinco, se revela contra el hacer francés, pero ella es políticamente un imperio. En España se afianza una música típicamente nacional, pero sin alcanzar sus resultados una categoría definitivamente «nacionalista». En otros casos, se producen brotes similares, pero no de nivel suficiente, como en Inglaterra. Por otra parte, es fácil encontrar «músicos nacionales» en el siglo XIX.

Es, pues, en Centroeuropa, donde el término de *música nacional* adquiere su pleno significado. Son pueblos con un folklore de gran riqueza, y gentes a las que las contingencias históricas han pasado de mano en mano y repartidas caprichosamente después de guerras y tratados. Y de las tres naciones que se han citado es la futura Checoslovaquia la que, a través de Bedrich Smetana, ha puesto nombre propio al nacionalismo musical. Ference Erkel con su *Bank Ban* (Hungría) y Stanislaw Moniuzsko (Polonia) con *Halka* han apenas traspasado las fronteras de sus respectivos países, mientras que *La novia vendida,* de Smetana, es la ópera nacional por antonomasia y conocida universalmente.

No es casual que estos compositores eligieran para sus objetivos el medio teatral. La ópera tiene un texto que se dirá en su idioma: cuenta, además, una historia, la de su propio pueblo. Y estamos en el siglo XIX, donde el teatro lírico representó lo que para el XX son el cine y la televisión.

II. Antecedentes

Checoslovaquia «nace» oficialmente en 1918, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, formada por bohemios, moravos y eslovacos que están unidos por lazos étnicos, culturales e idiomáticos. Tradicionalmente, los dos primeros eran un pueblo culto y rico; no así los eslovacos que entran en el presente siglo con estructuras semifeudales. Charles Burney, el famoso musicólogo inglés, autor de una de las primeras historias de la música, llamaba a Bohemia «el Conservatorio de Europa». Durante los siglos XVII y XVIII sus músicos invaden Europa, eligiendo, como es lógico, Italia, Francia y preferentemente Alemania.

La situación dentro de sus fronteras era la siguiente: dependientes del imperio austro-húngaro, el idioma oficial era el alemán entre la clase alta; el checo se utilizaba sólo entre las clases populares. La vida musical era importante, pero internacionalizada. En Praga se representaban las óperas más populares en su idioma original. De la importancia musical de esta ciudad nos habla el estreno en ella de la ópera *Don Giovanni* de Mozart.

De entre los compositores exportados, anteriores a Smetana, se puede señalar un plantel importante, pasando por alto, porque la relación sería demasiado extensa, a los numerosos músicos que llenaron las cortes europeas en el siglo XVIII (los Benda, Tomasek, Gassmann, Myslivecek, etc., por citar algunos), centrándonos rápidamente en sus inmediatamente anteriores.

En 1789 se estrena en Viena una ópera de asunto cómico, basada en la obra de Christoph Martin Wieland, cuyo título es *Oberon, König der Elfes*. Su autor, Pavel Vranicky (1756-1808) fue alumno y amigo de Haydn y perteneciente a la misma logia masónica que Mozart. La obra consiguió un gran éxito y lanzó el nombre del compositor por toda Europa. Vranicky fue un escritor prolífico: desde *Singpieler* hasta óperas románticas de altos vuelos. En el *Oberon,* su obra más exitosa, intentó con bastante fortuna compatibilizar los dos modelos que tomó por guía: la ópera italiana, con sus arias llenas de florituras y adornos, y la melodía liederística alemana. Para sostener con eficacia el desarrollo dramático de la acción introduce partes orquestadas, de forma natural y fluida. Consigue, además, una atmósfera mágica y sobrenatural, muy de acuerdo con el original de Wieland. No extraña que Weber al enfrentarse con el mismo tema la tuviera en cuenta.

Otro Vranicky, Antonin (1761-1820), hermano del anterior, compositor preferentemente de música orquestal, intentó la aventura teatral, estrenando una *Leonora,* inspirada en el dramaturgo francés Jean-Nicolas Bouilly. La misma fuente, pues, que el *Fidelio* de Beethoven y la *Leonora* de Paer.

Vojtech Matyas Jiroveck (1763-1850) después de estudiar en Italia con Paisiello, estrena en Alemania su ópera más conocida *Agnes Sorel,* en 1806. Regresa a Italia y con libreto del (nada menos) famoso Felice Romani, el libretista por excelencia del belcantismo italiano, compone *Il finto Stanislao,* que estrena en la Scala de Milán en 1818. Pocos años después, Verdi soportaría el mayor fiasco de su historia con el mismo libretista y tema y en el mismo escenario. Hablamos de su segunda ópera, *Un giorno di regno.*

Eslovaquia también tuvo en este período un músico teatral que logró cierto reconocimiento, Jan Josef Rösler (1771-1813). Praga conoció el estreno de su ópera más popular, *Elisenda, princesa de Bulgaria,* en 1807.

Simón Sechter (1788-1867), maestro de Schubert y Bruckner, crea para Viena en 1844 *Ali Hitsch-Hatsch.*

Estos compositores trabajan sobre textos alemanes o italianos y con libretistas de idénticos orígenes; lo checo y lo eslovaco no aparece por ninguna parte, a veces ni el nombre del compositor, que se «alemanizaba». La música se compone en función de alcanzar éxito del público, y ya sabemos qué tipo de composiciones eran del gusto de éste. Por si fuera poco, el Gobierno austríaco publica un decreto en 1777 donde se obliga a utilizar en cualquier tipo de representación teatral el idioma germano. Otro decreto, éste de 1809, prohíbe los espectáculos en lengua checa.

Sin embargo, con toda esta situación, tal negativa para la aparición de un espectáculo nacional, bien fuera del teatro, ópera o ballet, el 7 de diciembre de 1814 se estrena en Brno una «pieza para música» con el título de *Stradidlo ve miejne (El fantasma del molino).* La partitura es de Frantisek Karel Rafael. Pero han de pasar aún doce años para que se escuche la que se considera la primera ópera nacional. El 2 de febrero de 1826, con texto checo de Josek Krajoslav Chemelensky y música de Frantisek Jan Skroup, se representa *Dratenik (El calderero).* Esta obra fue un éxito sin precedentes, elevó al compositor a la fama y sobrevive hasta nuestros días. Skroup no dudó, sin embargo, en seguir trabajando con textos alemanes, que combinó con otros checos, como en la célebre *La fiesta de los zapateros,* en la cual se encuentra el coro *¿Dónde está mi patria?,* que es hoy el himno nacional checo.

Brno conoce otra primicia, la primera ópera en lengua morava, *La castellana,* de Antonin Emil Titl (1809-1892). Estamos en 1832 y diez años después, de nuevo en esta simpática ciudad, se produce otro estreno, en lengua vernácula de nuevo, *La encina de Zizka,* de Frantisek Bedrich Kott.

Al lado de estas tímidas manifestaciones, dos autores en plena fama siguen componiendo sobre textos alemanes: Jan Bedrich Kittl (1806-1868) y Leopold Eugen Mechura (1804-1870).

III. Friedrich se convierte en Bedrich

Smetana nace en Leitomischl el 2 de mayo de 1824 a las diez de la mañana. Estos datos tan precisos nos los suministra el propio compositor en el diario que comienza a escribir a los dieciséis años, en alemán. Los primeros rudimentos musicales los aprende de su padre. Después estudia con Josef Proksch. Los primeros pasos profesionales los da como pianista, llegando a dirigir una academia de enseñanza de este instrumento en Praga. Sus primeras composiciones son, naturalmente, pequeñas piezas para piano. Admirador entusiasta de las nuevas corrientes musicales, que presiden Liszt y Berlioz, escribe tres poemas sinfónicos, embrión de la futura *Mi patria,* su obra más famosa fuera del campo teatral.

Se casa muy joven con Katharine Kolar, una prometedora pianista. De los cuatro

hijos habidos con Kathy sólo le sobrevive Sophie, y más tarde también pierde a su esposa lo que le sume en un estado anímico preocupante. Esto ocurre cuando ejercía la dirección musical en Göteborg (Suecia), donde se había refugiado de las autoridades austríacas que veían con malos ojos su participación en el movimiento de resurgimiento nacional de su país, ya en marcha.

De regreso de Suecia, camino de Praga, conoce a la que sería su segunda esposa, la hermana de su cuñada, Barbara Bettina Ferdinandi. En 1861 se asienta definitivamente en Praga.

Desde 1852 funcionaba en esta ciudad una *Comisión para la Construcción de un Teatro Nacional Checo.* Sus objetivos estaban inequívocamente expuestos en el nombre de la asociación, entidad que iba a ser sostenida primordialmente por aportaciones populares. Los choques incesantes con el autoritarismo austríaco, exacerbado por la administración del ministerio de Alexander Bach, impidieron lograr resultados tangibles durante los primeros años de funcionamiento. Desaparecido Bach, la situación se hace más propicia hasta el punto de que el 18 de noviembre de 1862 se inaugura el Teatro Provisional para representaciones de ópera, teatro y ballet checos, que tras diversos avatares culminará en el propio y anhelado Teatro Nacional, que abrirá sus puertas definitivamente en 1881 con *Libuse,* de nuestro compositor.

Mientras tanto Smetana, al fijar su residencia en Praga, comienza a desarrollar una activa participación musical, intentando abrirse camino como pianista y en tal carácter hace una gira por Alemania y Holanda con un halagador éxito. Su deseo era emular a Liszt, pero carecía de las dos cualidades de su maestro: la perfección técnica y el encanto personal.

En este punto, Jan Harrach, que ocupaba la presidencia de la Comisión para el Teatro Nacional, propone un concurso. El tema es escribir dos óperas en dos actos, una sobre tema histórico, y otra de asunto popular. Es curioso que este concurso, que conduciría a Smetana por el camino que su destino le reservaba, le indicaría, asimismo, su total producción teatral, ya que toda su obra lírica puede ser clasificada de acuerdo a estas dos constantes: la popular *(La novia vendida, Las dos viudas, El secreto, El Beso)* y la histórica *(Dalibor, Libuse),* o una mezcla de ambos *(El muro del diablo).* El poeta Karel Sabina convence a Smetana para que participe en el concurso, le ofrece un libreto, y consigue el galardón con su primera ópera *Los Brandeburgueses en Bohemia.*

En 1866 es elegido Smetana director musical del Teatro Provisional y esta función la ejerce activamente hasta 1874. Una mañana de este año, relata el músico en carta a un amigo, se despierta completamente sordo. La consecuencia más inmediata de esta desgracia es su sustitución en la dirección musical del teatro. Se cuenta que en su larga enfermedad aparecía persistentemente en su cerebro una nota musical, el la bemol agudo, experiencia que plasmó en su bellísimo cuarteto para cuerda *De mi vida.*

Se dedica entonces febrilmente a la composición, soportando heroicamente, como su colega Beethoven, su sordera irreversible. A principios de 1884 es internado en el manicomio de Praga, donde fallece el 12 de mayo de ese año.

Para Smetana, el problema de crear una ópera nacional estaba primordialmente en el idioma. Es natural. Educado en la prosodia alemana, el checo le resultaba extraño. En una carta en checho se disculpa de sus posibles faltas ortográficas. Además, la

lengua checa, en aquel momento, no estaba «codificada» por un uso oficial, presentando problemas de acentuación y de pronunciación. No pasaba lo mismo musicalmente. Ahí tenía Smetana sus modelos: Wagner y Weber por un lado, Verdi por otro; y, por qué no, Meyerbeer y Gounod. Por lo demás, siempre rechazó la influencia directa del canto popular. Este punto lo aclara en una carta a Ludevic Prochazka: «Copiar la melodía y el ritmo de nuestros cantos populares no crea de por sí un estilo nacional; en el mejor de los casos, una débil imitación sin verdad dramática.» Así, pues, ya podemos señalar las premisas con las que contaba para iniciar su revolución: historia e idioma propios, la música popular tamizada en un aspecto; en otro, la ópera italiana en un momento importante de desarrollo, la orquesta de Liszt y Wagner, y el empleo del coro, como sentir de la masa, que Mussorgsky había impuesto con su *Boris Godunov*. Estos son, básicamente, los elementos que utilizó Smetana para pasar a la historia como el creador de la ópera nacional checa.

IV. Las óperas de Smetana

Los Brandeburgueses en Bohemia se estrenó en el Teatro Nacional, unos meses antes de habérsele concedido el premio, el 5 de enero de 1866. El libreto de Karel Sabina sitúa la acción en el siglo XIII, eligiendo un tema muy oportuno. Rodolfo de Habsburgo, rey de Bohemia, es asesinado. Su viuda, Konhuta, para salvaguardar los intereses del heredero legítimo al trono e hijo suyo, pide ayuda a Otón V, gobernador de Brandeburgo. Los aliados alemanes se introducen en Bohemia, encarcelan a la reina y su hijo y comienzan un período de germanización del Estado.

Dramáticamente la ópera parece más un friso histórico que una obra teatral. Sin embargo, para ser el primer producto de un compositor no habituado a escribir para este medio, sorprende por sus valores musicales innegables. Existen momentos muy inspirados, como la oración de las mujeres en el cuadro I del Acto I y, sobre todo, la escena de la despedida de los ciudadanos, obligados a abandonar sus casas, dentro del cuadro I del Acto II. De esto se infiere, que el personaje principal de la ópera es el coro (pueblo), apareciendo los personajes individuales bastante desdibujados. Otra característica negativa es la falta de interés dramático. *Los Brandeburgueses* no ha cruzado las fronteras checas, y para Occidente es una simple referencia, como la obra que colocó a Smetana en vías de su realización artística.

La popularidad de *La novia vendida* fue tal desde su tercera representación, a la que asistió el Emperador Francisco José, que oscureció casi totalmente la restante producción operística de Smetana. Es la única obra, además, que figura frecuentemente en el repertorio de todos los teatros del mundo. La versión que se suele representar hoy día es producto de varios arreglos y añadidos, y es paradójico que la más difundida sea su traducción alemana. Ironías del arte. El libreto es también de Karel Sabina.

La obertura, de movimiento trepidante, está basada exclusivamente en temas que luego aparecerán en boca del coro. No hay motivos que se refieran a personajes o situaciones. Con ello se define eficazmente lo que va a ser el contenido de la ópera:

el reflejo de la vida aldeana checa. Esta deliciosa página figura comúnmente en conciertos sinfónicos. Es un medio infalible para «calentar» una orquesta.

El telón se levanta sobre un pueblecito bohemio en un día de fiesta primaveral. La placidez de la tarde aparece en los óboes y en los trinos de la cuerda. Todo es regocijo, que el coro expresa en una deliciosa melodía. Hábilmente, Smetana emplea esta misma melodía en la primera frase de Marenka para explicarnos que ésta no puede sumarse a la alegría general. Y lo hace cambiándola de ritmo e interrumpiéndola. En efecto, ese mismo día los padres de Marenka, Ludmila y Krushina, le elegirán marido, y el problema reside en que éste no es Ienik, un mocetón honrado y sano, pobre como una rata, del que ella está enamorada. Por un largo dúo, donde ambos confirman su mutua atracción, sabemos que Ienik es hijo de un rico aldeano, del que se ha alejado al casarse éste con una mujer quien con sus intrigas ha enfrentado al padre con el hijo. Marenka le consuela en una encantadora y melancólica aria, y el pasaje termina con las voces entrelazadas de los dos jóvenes, prometiéndose eterna fidelidad.

Al retirarse Ienik, aparecen los padres de Marenka, acompañados de un singular y llamativo personaje. Se trata de Ketsal, el casamentero del lugar. Nada más presentárnoslo la orquesta ya notamos su cercano parentesco con el Osmín del *Rapto del serrallo,* de Mozart. Con un torrente abrumador de palabras y notas explica que ya tiene elegido el marido ideal para Marenka. Se trata nada menos que del hijo menor del ricachón Tobias Mija, Vasek. El padre está más convencido que la madre, pero ésta parece también sucumbir ante la verborrea aplastante de Ketsal, que enumera las excelentes cualidades del novio. En este pasaje, el bajo (Ketsal) se entronca con otro excelente personaje del teatro lírico alemán, el del *Barbero de Bagdad* de Cornelius, Abu Hassan. El terceto es interrumpido por la presencia de Marenka. Informada del proyecto, la joven asegura que existe un obstáculo importante para que el matrimonio pueda realizarse. El oyente lo adivina antes que sus interlocutores en el escenario al oírse en la orquesta el tema del dúo de amor. Sin embargo, para que no quepan dudas, Marenka lo dice claramente: acaba de comprometerse oficialmente con Ienik. La reacción de Ketsal es de incredulidad, ya que exhibe triunfalmente el contrato ya firmado con Mija. Marenka se lo arranca rápidamente de las manos y se escapa, dejando desconcertados a los tres personajes. Krushina insinúa que todo resultaría distinto si allí hubiera estado el prometido Vasek, a lo que Ketsal replica que su timidez y modestia se lo han impedido. El libretista introduce aquí un instante de suspense y curiosidad por el ausente. Regresan los aldeanos que bailan y cantan una preciosa polka con la cual finaliza el acto.

El segundo acto se desenvuelve en el interior de la taberna. El coro entona una típica melodía bohemia en elogio a la cerveza, a la cual se une Ienik, que termina brindando por lo mejor de la vida, el amor, a pesar de hallarse apesadumbrado por el cariz que están tomando sus asuntos sentimentales. Ketsal, irónicamente, dedica él también un brindis al poder inalterable del dinero. En esta página, el bajo debe dar el do grave, mientras el tenor alcanza el la agudo, como contraste entre lo ruin y lo ideal. Se baila a continuación un *furiant,* que con la polka del final del Acto I fueron los últimos añadidos de Smetana a la partitura definitiva de 1870.

Acaba la danza, el escenario se vacía. Hay un momento de tranquila ansiedad. Es

la esperada aparición de Vasek, el pretendiente virtuoso y tímido. La melodía con pizzicatti nos describe la estupidez del muchacho, lo que se complica cuando abre la boca: es tartamudo. Viene decidido a enfrentarse a la difícil situación, porque teme ser el hazmerreír de todos si el compromiso no se concreta. Marenka se encuentra con él. Comprende al punto de quién se trata el tontorrón que tiene delante. Las circunstancias la han vuelto astuta, la ingenuidad se ha quedado en el dúo de amor con Ienik. Sabiéndose no conocida por Vasek, se le acerca. Le dice que Marenka es una aldeana coqueta y caprichosa y que, además, ama a otro hombre, lo que le pondrá en ridículo ante los demás habitantes de la aldea. Con picardía le propone que elija a otra joven, que seguramente le haría más feliz. Vasek comprende un tanto tardíamente que esa joven, tan bella y que tan gentilmente le aconseja, pudiera ser la sustituta e intenta abrazarla. Bruscamente, Marenka huye y Vasek desaparece tras ella. Este divertido dúo sirve de total definición del gracioso personaje del tenor cómico y exige a la soprano una comicidad controlada que debe contrastar con la actuación tenida en el dúo con Ienik al principio del acto anterior.

El casamentero está empecinado en lograr el casamiento que proyectó. Adivinamos que esto le supondría pingües resultados económicos. Hay que quitarse a Ienik de encima, decide. Como el joven es desconocido en el lugar, y, encima, pobre, piensa el único medio para lograrlos es el infalible del dinero. Le ofrece, por tanto, a cambio de sus derechos a la mano de Marenka, trescientos escudos de oro. Ienik acepta, pero a cambio pide también una condición: que Marenka sólo se casará con el hijo de Mija y que éste nunca exigirá la devolución de los escudos del pacto. Ketsal parece explotar de gozo. El acuerdo se concierta. Todo esto transcurre en un extenso dúo, donde el contraste de ambos personajes está musicalmente descrito con gran veracidad. El final del acto es, temáticamente hablando, el de la obertura, repitiendo y desarrollando su melodía por medio del coro. Ketsal toma a los aldeanos como testigos del pacto formalizado. Todos aparecen muy contentos, a pesar de que nadie comprende la ruindad de Ienik, capaz de renunciar a su amor por Marenka, aunque sea por una cantidad tan respetable de dinero.

El decorado del tercer acto nos vuelve a la placita del pueblo, el mismo ambiente del acto I. Vasek lamenta su dificultosa situación en una simpática arieta. No quiere ya casarse con la veleidosa Marenka y, por otro lado, la bella muchacha que tan milagrosamente se le apareció no la encuentra por ningún lado. El tartamudeo del muchacho parece haber sufrido una peligrosa recaída. Se escucha entonces una exótica melodía. Es una compañía ambulante de gitanos, que presentan como número fuerte la actuación de un oso que baila un paso a dos con la bella Esmeralda. La aparición de los zíngaros ofrece a Smetana la oportunidad para introducir una danza, inspirada en una de las más bonitas melodías checas. Nos enteramos después, discretamente como viene al caso, que el actor que se disfraza de oso se ha emborrachado. Ante semejante imprevisto, se le ocurre a Esmeralda ofrecer el papel al boquiabierto Vasek. Los encantos de la pícara española le convencen rápidamente. Esmeralda le enseña cómo debe actuar de «oso» en una de las escenas más deliciosamente cómicas de toda la ópera. Vasek está fuera de sí de alegría. No es de extrañar, pues, que al aparecer sus padres acompañados de Ketsal, se envalentone y no quiera ni oír hablar de su

matrimonio con Marenka. De pronto aparece ésta echa un basilisco. No puede creer en la traición de Ienik. Se escucha alterada la bella melodía del final del dúo de amor. Vasek no parece comprender mucho todo lo que está ocurriendo, cuando Ketsal le dice que esa hermosa joven afligida (la misma que no hace mucho estuvo tan cariñosa con él) es la que sus padres le han escogido por esposa. Todos parten para darle la oportunidad a Marenka de que repase su situación en una expresiva aria, que rompe totalmente el clima de comicidad de la música desde que comenzó el acto. Al finalizar el pasaje llega Ienik poseído del mejor humor del mundo. Ante los reproches de la muchacha, el joven, sin nada explicarle, se deja llevar por las notas de un sencillo y encantador dúo. El terceto que le sigue, con Ketsal, se produce dentro de una total confusión. Ienik exige que Marenka sólo se case con el hijo de Mija; la muchacha se niega; Ketsal jura que el contrato se cumplirá. Ni Marenka ni el casamentero comprenden lo que Ienik afirma: que el hijo de Mija ama a Marenka ardientemente y que los dos serán por siempre felices.

Aparece de nuevo el pueblo, y con él todos los personajes de la obra. De pronto Mija reconoce a Ienik, a su hijo primogénito, que hace años abandonó la casa paterna. Es el momento de aclarar la situación. Y el compositor la aprovecha genialmente escribiendo un conjunto, donde cada uno de los personajes comenta la situación, que es, sin lugar a dudas, la página más inspirada de la partitura.

Ienik exhibe el contrato. Marenka debe elegir entre él o su hermanastro. La elección no supone dificultad alguna para la ya recuperada enamorada. Entra Vasek disfrazado de oso. En medio de la hilaridad general desaparece de nuevo perseguido por la enfurecida mamá. Todos felizmente entonan el coro con el que se cierra la obra.

La novia vendida es una gran ópera. El divertido argumento sirvió de base al compositor para hacer una música sencilla y fluida, que no decae en ningún momento. Los personajes están perfectamente descritos, incluso los más episódicos. Ofrece, además, dos papeles cómicos de gran envargadura, el de Ketsal y el de Vasek. Y el coro tiene, asimismo, tanta importancia como en las obras posteriores del autor, pues siempre aparece en escena para subrayar los momentos más esenciales. Y, lo que es más importante, la obra, a pesar de las reminiscencias que puedan hallarse con modelos italianos, alemanes e incluso franceses, tiene una atmósfera típicamente checa.

El estreno tuvo lugar el 30 de mayo de 1866. El enorme éxito que siempre acompañó a la ópera molestó a Smetana, pues creía que ello perjudicó la aceptación de *Dalibor* y *Libusse,* que consideraba obras mejor escritas.

El argumento de *Dalibor* se lo proporcionó Josef Wenzig, escritor muy popular por ser un paladín en la oposición hacia los austríacos, lo que le había obligado a exiliarse. Smetana trabajó sobre la traducción checa de Ervin Splindler, comenzando la composición cuando aún no había puesto la palabra fin a su *Novia vendida,* poseído por un entusiasmo febril. El personaje de Dalibor, engrandecido y desdibujado por la leyenda, era un patriota que se rebela contra la autoridad en defensa de los derechos del pueblo y esto encendía el patriotismo del compositor. La obra está llena de claves referidas al momento histórico, subrayadas por la magnífica música.

Se eligió una fecha de estreno muy significativa, la del 16 de mayo de 1868. Ese día de primavera es tradicionalmente muy importante en la vida checa. Se celebra la

festividad de San Juan Nepomuceno y de todas partes del país acuden en peregrinación a Praga para honrar las gentes al santo patrón.

Coincidió el día con la colocación de la primera piedra del Teatro Nacional. La obra, que prometía ser un gran éxito, no fue bien acogida por la crítica, que la acusó de vagneriana, lo cual, en ese momento, era el peor de los reproches. Esta opinión no fue compartida por el público, que llenó el teatro en todas las representaciones que en el año se dieron de ella. La censura de los críticos indignó al compositor que estaba muy seguro del valor de su ópera. Muerto Smetana, se intentó arreglarla, entre otras cosas, para hacerla más «nacional», sin embargo, hoy se representa tal como fue concebida por su autor.

El rey Vladislav va a juzgar a Dalibor por haber atacado la fortaleza de Ploskovic y matado a su comandante. Mlada, hermana del asesinado, pide una justa sentencia. Dalibor se confiesa culpable y aclara las causas de su comportamiento. Su amigo más íntimo, Zdenek, fue muerto por sus enemigos y decapitado; su cabeza arrojada ante las murallas del castillo. El gobernador de Ploskovic ha ayudado a los criminales. Por eso le ha matado y jura hacer lo mismo con todos los responsables, amenazando con una rebelión contra el propio rey si éste intenta oponérsele. Los jueces condenan a Dalibor a prisión perpetua.

Mlada se impresiona por las ardientes palabras de Dalibor y, comprendiendo los justos motivos de su lucha, implora el perdón al rey, retirando las acusaciones. El monarca se niega. Entonces Mlada, con la ayuda de Jitka, protegida de Dalibor, decide liberar al héroe. Para lo cual, y disfrazada de hombre (véase la similitud con el *Fidelio* beethoveniano), se introduce como ayudante de Benes, el carcelero, en la prisión donde se encuentra encerrado el rebelde, logrando su amistad y confianza.

Dalibor dormido tiene un sueño donde ve a su amigo muerto tocando el violín como solía hacer en vida para consolarle. Al despertar encuentra a Mlada que le ofrece precisamente un violín y con él los medios para fugarse. Nace entre ellos un repentino e irrefrenable amor, a pesar de reconocer a ella, Dalibor, la mujer que le ha conducido a su situación presente.

Liberado de las cadenas, espera el héroe en la torre la llegada de sus partidarios. Entre tanto, el rey condena a muerte al prisionero al enterarse de sus proyectos de fuga. Esto es lo que entonces viene a comunicarle el siniestro alcaide Budijov. Dalibor acepta estoicamente su destino: puede morir porque ya ha conocido lo más maravilloso de la vida: el amor y la amistad.

Al pie de la torre, los amigos de Dalibor, con Mlada, esperan la señal para entrar en acción, que será dada por el violín del prisionero. Lo que escuchan en su lugar es una marcha fúnebre. Van a ejecutar al rebelde. Mlada lanza sus hombres al combate y en la refriega resulta mortalmente herida. Muere en brazos de Dalibor, confesándole su afecto. Aquel, en duelo con Budijov, se deja matar, incapaz de vivir sin Mlada.

De este argumento, tan poco político en apariencia, supo Smetana sugerir, a través de su música, el mensaje de oposición al absolutismo de los dominadores. Así el canto a la libertad, al amor y a la amistad: el odio a la tiranía y la opresión, el deseo de justicia, etc., que mueven a los personajes tocaron muy directamente los anhelos del pueblo checo.

La música tiene un contenido esencialmente heroico con bastantes momentos líricos de mucha belleza, destacando el sueño del protagonista. El papel de Mlada necesita de una soprano dramática de gran aliento, con momentos de verdadera dificultad vocal, que sería un buen caballo de batalla para una María Callas, por ejemplo, si la hubiese incluido en su repertorio en el cenit de su esplendorosa carrera.

La cuarta ópera que estrenó Smetana fue *Las dos viudas,* el 27 de marzo de 1874. Cuatro años más tarde sustituye los diálogos hablados por recitativos y de esta forma es como hoy se conoce.

Las dos viudas, «ópera de salón», como el autor la definió, ha sido comparada a menudo con *Così fan tutte,* de Mozart, sin demasiados motivos para ello. La obra comienza con una obertura al estilo, pero sin la inspiración de *La novia vendida.* Se levanta el telón en la mansión campestre de Karolina. Karolina es una mujer libre y decidida que echa en cara a su prima Anezka el largo luto que lleva por la muerte de su marido: le aconseja contraer un nuevo enlace y la mejor forma de conseguir un buen partido es acudir a la fiesta de la cosecha, de la cual es ella reina en esta ocasión. El guardabosques de Karolina, Mumlal, entra para quejarse de la existencia de un cazador furtivo al que no hay forma de descubrir. Se oye el estampido de un arma y Mumlal se precipita en busca del que cree es el cazador sin licencia.

Sola la escena, aparece Ladislas y nos enteramos en seguida que éste, enamorado de Anezka, busca el medio de aproximársele a través de la caza furtiva. Sus deseos no han logrado éxito debido a la torpeza de Mumlal. Ocurre lo esperado por fin, y el guardabosques presenta el culpable a la dueña de la casa. Oportunidad para escuchar un arioso de Ladislas, seguido de un trío y un cuarteto muy bien escritos. La sentencia condena al culpable a pasar una jornada encerrado en la casa. Anezka inevitablemente comienza a interesarse por Ladislas. Karolina se percibe de la situación y quiere forzar la decisión de su prima dándole celos. La intriga se complica por las intervenciones cada vez más decisivas de Karolina. Por fin, Anezka no resiste más y le confiesa a la prima que ama a Ladislas locamente. Muy oportunamente éste escucha la confesión y todo termina en un *happy end.*

Con esta obrita Smetana quiso repetir el éxito de *La novia vendida.* Hay que reconocer, en líneas generales, que no lo consiguió. Sin embargo, sí acertó en páginas que nada tienen que envidiar a la citada, por ejemplo, la gran escena de Anezka, casi todos los momentos escritos para Mumlal (hermano gemelo de Ketsal), el dúo de Ladislas y Karolina del Acto II y en la brillantísima polka que cierra la ópera.

Más fortuna quizá tuvo nuestro compositor con su siguiente trabajo, *El beso,* que sube al Teatro Provisional el 7 de noviembre de 1876.

Lukas se ha quedado viudo y ve la oportunidad de casarse con la muchacha de la que desde joven está enamorado, Vendulka. Los dos poseen un carácter muy fuerte y orgulloso: ninguno de sus parientes, por esta causa, presagian una unión ni duradera ni tranquila. En efecto, después de la petición de mano surge una seria disputa al intentar el novio besar a la novia. Hasta tres veces se enfadan y reconcilian y todo por no querer Vendulka ser abrazada. Se produce un distanciamiento entre los dos hasta que, tras algunas intervenciones de los familiares, llega el final feliz, que tiene lugar tras haber Vendulka pedido perdón públicamente por su terquedad (aunque en

realidad se negaba a ser besada por ser de mal agüero el beso dado por un prometido viudo antes de la boda), y por medio, naturalmente, de un beso.

Esta ópera, dentro de las fronteras checoslovacas, está a la altura de *La novia vendida* en popularidad. Fuera de ellas, es en Alemania donde más representaciones consiguió, sobre todo, en el período de entre guerras. Le falta, sin duda, la espontánea escritura y la inagotable inspiración de la otra obra. Aquí todo está más elaborado, lo que parece restarle naturalidad. Su música, por otra parte, es de una gran dulzura, velada por una cierta melancolía.

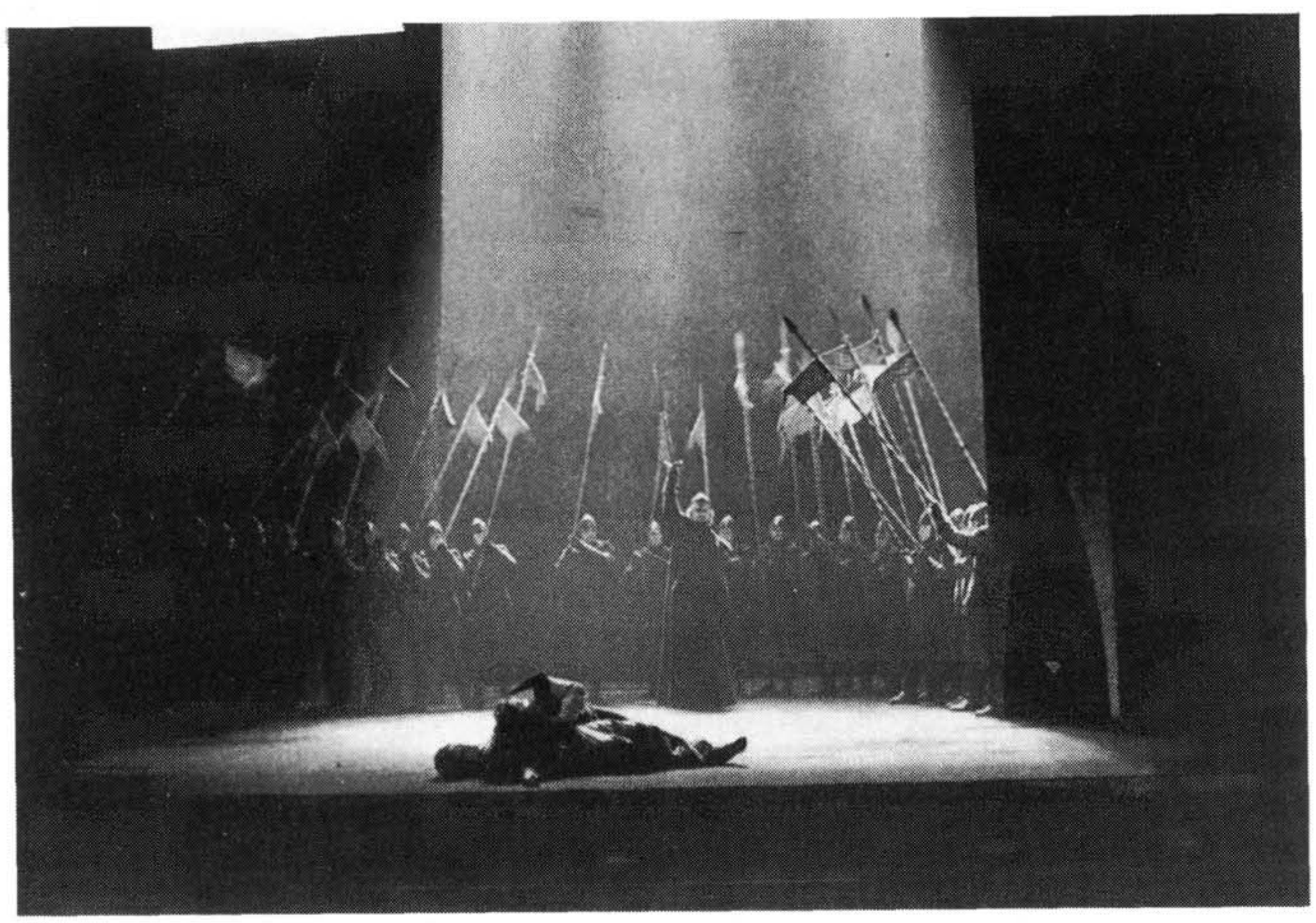
El argumento de la siguiente obra se la procura, como en el caso de la anterior, Eliska Krasnohorska, una escritora con buen oficio libretístico, que colaboró también con otros compositores checos importantes, como Zdenek Fibich. El estreno se produce, como todas las óperas del autor, en Praga, el 18 de septiembre de 1878. Su título, *El secreto*.

La historia puede contarse en pocas palabras. Rosa y Kalina algunos años antes de comenzar la acción de la ópera han querido casarse sin lograr el consentimiento familiar. Este hecho ha distanciado a las familias. El viejo Bonifacio, antiguo soldado, encuentra en el bosque una carta que entrega al legítimo destinatario de la misma, Kalina. La misiva está escrita por su hermano ya fallecido. En ella se cuenta la manera de hallar un valioso tesoro escondido. Este secreto va pasando de boca en boca hasta llegar a oídos del compañero que lo transmite a voces desde lo alto de la torre de la Iglesia. Se complica la trama. Al final, claro está, se descubre el tesoro: un pasadizo que conduce a la habitación de Rosa. Todos comprenden la intención del hermano muerto: la reconciliación de las dos familias, mediante el casamiento de los dos ya maduros protagonistas.

Smetana ya estaba aquejado de sordera cuando escribió la ópera. El haber perdido el puesto de director del teatro le colocó en condiciones económicas muy graves. No es de extrañar, pues, que pese a lo divertido del argumento y las complicadas situaciones en que se ven envueltos los personajes, la partitura destila una tristeza a veces de un patetismo sobrecogedor. Pero la experiencia del músico se había consolidado con el paso de los años y es una lástima que esta obra no tenga en Occidente el reconocimiento que, sin duda, se merece.

Libuse es la obra suprema de la música checa. Su significado desborda los límites de una simple obra escrita para la escena y se convierte en en la base de las aspiraciones de independencia de un pueblo. Es como si la Constitución de un país viniera definida por pentagramas en vez de por títulos y artículos. En su momento fue el grito de unidad e independencia de un pueblo: hoy es el monumento más sólido de su más inmediata historia.

Cuando Smetana se enfrentó con el texto que Josef Wenzig le presentaba, lo que más claramente intuyó fue el poder darle a su pueblo el mensaje de conciliación y destino común que todos deseaban. La opresión austríaca cedía; se estaban formando dos corrientes políticas definidas y enfrentadas: los viejos checos, conservadores y clericales, frente a los jóvenes checos, en el que militaban los artistas e intelectuales. El compositor veía esta contraposición como una guerra entre hermanos, y de ahí que su obra se culmine con la reconciliación de los protagonistas como único camino a



Escena del tercer acto de «Dalibor» en el Teatro Nacional de Praga.

seguir. Por ello, pues, en *Libuse,* más que personajes, con sus problemas y conflictos, existen ideas y símbolos, todo ello arropado por una partitura de un valor extraordinario. La desbordante orquestación, el colorido tímbrico, el discurso heroico del canto, la magnitud de las situaciones, por citar algunas de sus características más sobresalientes, hacen de esta obra un caso único en la historia de la música lírica, sin que exista ningún modelo ni paralelismo en cualquier otra cultura.

Los problemas que al autor se le presentaron para llevar a cabo el proyecto fueron inmensos. La mayor dificultad residía en encontrar un lenguaje adecuado para la exacta atmósfera. Para ello concibe la obertura como un denso poema sinfónico, donde a través de la exposición de los dos temas principales, introduce las ideas más importantes. Comienza con una fanfarria a la que sigue el tema de Libuse (lírico, arrollador), que se agranda *in crescendo* para una vez expuesto en todo su esplendor se apaga paulatinamente dando entrada al tema que representa a Premysl (viril, marcial). Desaparecido éste, vuelve el de Libuse. El significado está claro: Libuse (la patria) se une a Premysl, el príncipe que la defenderá y la conducirá a la gloria. El desarrollo musical lo hace Smetana usando el procedimiento wagneriano del «Leit Motiv», que expone, amplía, entrechoca en un perceptible crescendo que culmina con la apoteosis de la profecía final, creando con ello un edificio sonoro de una belleza esplendorosa.

El acto I se divide en dos cuadros. En un salón del palacio de Libuse, Radmila pone al corriente a la princiesa de la lucha de Chrudos y Stahlav por la herencia paterna. Libuse toma la decisión de someter el conflicto al Tribunal del Estado. Una

joven de la corte, Krasava, enamorada de Chrudos, promete confiarle a Radmila un secreto que la atormenta. El cuadro segundo se abre en un ambiente cargado de tensión. El pueblo y sus gobernantes están cansados del conflicto que enemista a los dos hermanos y desean la aparición de un hombre enérgico que sustituya a la débil princesa en el ejercicio del poder. Se habla de Premysl como el idóneo. Se trata de un campesino que en numerosas ocasiones ha aconsejado a la princesa en los asuntos del gobierno. Convocadas las partes, ni el Tribunal, ni Libuse, logran reconciliarlas, entonces la princesa acude a lo que dice la ley: en caso de divergencia, la herencia deberá ser dividida en dos partes iguales. Chrudos rechaza someterse a esta ley. Entristecida Libuse decide abandonar sus funciones reales y propone al pueblo la elección de un caudillo. Los señores la invitan a que ella elija y Libuse pronuncia un nombre: Premysl.

El Acto II se desarrolla ante la tumba del padre de Chrudos y Stahlav. Krasava relata cómo, enamorados los dos hermanos de ella, esta razón fue la principal causa de la discordia. Arrepentida de su caprichoso proceder, ya que tanto a uno como a otro prometió sus favores, confiesa su amor a Chrudos y de este modo consigue que consienta en someterse a la ley y a Libuse.

El cuadro II del acto nos lleva a la granja de Premysl. Es un cuadro de gran belleza, cuya primera parte tiene una excelente descripción de la belleza del paraje. Llegan los mensajeros de la corte y comunican a Premysl la invitación de la princesa a tomarla como esposa y de someter al rebelde Chrudos. Emocionado el joven, acepta.

En el primer cuadro del acto III se realiza la sumisión de Chrudos al mandato de Libuse y su casamiento con Krasava. Pero su orgullo le impide aceptar que los acontecimientos se desenvuelvan de la forma en que están sucediendo.

En el segundo cuadro, y final de la obra, ante la presencia de Premysl, su rebeldía desaparece definitivamente. Como primera decisión de su incipiente reinado, Premysl abraza y perdona a Chrudos, y es entonces, cuando al invocar Libuse el espíritu de su padre muerto, desciende sobre ella una visión profética que le describe las glorias futuras de la nación.

Esta profecía final consta de seis cuadros, donde libretista y compositor hacen desfilar a ciertos personajes del pasado que se distinguieron por su actuación social y patriótica. La profecía termina con la firme convicción de que la nación checa triunfará de sus enemigos y no morirá jamás.

Smetana comenzó a trabajar en la obra en 1869, pero no llegó a estrenarse hasta 1881 por deseo del compositor que quería con ella inaugurar el definitivo Teatro Nacional checo, como así sucedió el 11 de junio de ese mismo año.

Brian Largue, el más cualificado biógrafo de nuestro compositor, señala que *Libuse* no es una ópera en el sentido común del término, sino un espectacular himno a la nación checa. Tiene razón, y esto explica que escasas veces se haya representado en otro país, donde se perdería su auténtico significado.

La última ópera de Smetana es *El muro del diablo* y su estreno tuvo lugar el 29 de octubre de 1882. El libreto, de nuevo de Eliska Krasnohorska, tomaba como motivo una leyenda inmemorial en torno a una enorme roca que aún existe sobre el río Vltava. El músico deseaba hacer algo cómico y, en este sentido, la libretista le proporcionó

un tema de estas características. Sin embargo, las circunstancias, personales y económicas, en las que se hallaba Smetana no eran las idóneas para lograrlo. Así el producto tiene en su totalidad un carácter ambiguo; el texto es de un sarcasmo hiriente, pero la música que lo sostiene es de una dulzura extraña. Texto y partitura parecen ir por caminos distintos. Smetana, perfectamente consciente de esta diversidad, aseguró a la Krasnohorska que su último trabajo siempre sería un enigma. Tal vez tenía *in mente* a Mozart y su *Flauta mágica,* cuando podría haber escrito su *Falstaff.*

Lo que sí está por encima de cualquier consideración es que *El muro del diablo* musicalmente representa el más alto nivel expresivo de un compositor en plena madurez. En el aspecto formal no hay novedades; la acción se desarrolla mediante arias, dúos, coros, concertantes, pero su música posee una intensidad, un calor y una homogeneidad extraordinarias.

La acción de la obra gira en torno a Vok, una especie de holandés errante en broma, a quien sus súbditos quieren casar a toda costa. El diablo Rarach, disfrazado de ermitaño, llega al lugar y encuentra en él terreno propicio para ejercitar su menester de tentador, motivo que aprovecha la libretista para dar un repaso a todas las pasiones humanas, desde el egoísmo del monje Benes hasta la ambición del burgrave Michalek. Como figura positiva de todo el entramado de personajes aparece la joven Hediska, figura paralela a la santa wagneriana, que redimirá por amor al protagonista.

La obra fue recibida con bastante frialdad. El compositor no se dejó amilanar por este relativo fracaso. Y retomó un trabajo comenzado en 1874 sobre la comedia de Shakespeare *Noche de Epifanía* o *Lo que queráis.* La futura obra se llamaría *Viola.* El proyecto no pasó de 365 compases.

FERNANDO FRAGA
San Vicente Ferrer, 34, 4.º izqda.
MADRID-10.

Dos relatos

Avenida de las Camelias

Primero pasan lentamente las banderas y, después, el viento amarillo de los clarines, las espadas y los flecos dorados ondeando como un mar y, detrás (un fondo difuso), los uniformes azules y rojos de los granaderos sobre las largas botas brillantes, que se van ondulando entre la bruma, como si estuvieran impresos en una hoja de papel que se humedece.

Casi en seguida, la llamada triste de Avenida de las Camelias *subiendo entre los tambores y los metales, que tienen un brillo sordo en un lugar gris donde ahora nada turba la lenta caída de la sangre sobre el piso de cemento.*

Mi padre admira a los militares y muchos de sus familiares y amigos son generales y coroneles. Tal vez —pienso—, cree que son valientes y fuertes, y a él le gusta sentirse protegido.

A medida que surgen, algunos pensamientos desaparecen; a veces, sólo existe el borde de arriba de los recuerdos, de las palabras o del resplandor de algo. Otras veces, en cambio, son tan brillantes y cercanos que parece que bastaría un pequeño esfuerzo para transformarlos en realidad, para continuar esas escenas que ocurrieron hace tantos años.

Cada vez que mi padre demuestra que me quiere, se me llenan los ojos de lágrimas. Empiezo a leer una carta que comienza «Querido hijo», y la niebla sube por mi garganta. «Es un chico muy impresionable», dicen. Tengo una enfermedad congénita en los ojos que me produce muchas molestias y estoy cansado de las operaciones. Un día descubro que voy mucho al cine porque tengo miedo de quedarme ciego. Médicos, largas esperas, luces intensas, anestesia.

Una imagen que surge de una denuncia sobre asesinatos y torturas se desliza suavemente frente a mí. La sangre zumba sobre la sierra de acero que va cortando viva, entre las piernas y hacia la cabeza, a una mujer encadenada sobre dos tablas. La sangre cubre como un fino polvo líquido a los compañeros de la mujer, obligados a mirar y a escuchar. A unos metros, un teniente del ejército toma notas y un capitán consulta su reloj.

De los días junto a la playa y el mar sólo queda una fotografía medio amarillenta y algo arrugada en los bordes. Mi padre —sonriente—, y yo estamos tomados de la mano. pero casi no queda ningún recuerdo de palabras, gestos o caricias. Unicamente ese trozo de papel viejo, brillante, con dos siluetas detrás de las cuales va creciendo un rumor. El mar azul, translucido, rápido y pesado; el agua verde o gris alrededor de todo; los ojos abiertos en el silencioso refugio. El cielo visto desde abajo del agua parece un tranquilo espejo resplandeciente.

La náusea sube como un licor pegajoso entre mi odio y la admiración de mi padre por los militares. Ahora hay una muralla sólida e indestructible entre los dos, pero

bastará un gesto o una palabra (un recuerdo), para que la barrera se disuelva y vuelvan la indiferencia, el afecto o la sumisión.

Desde la oscuridad y el abandono, espío las fiestas en mi casa. Luces de colores, la voz de mi padre como un águila, risas, el brillo de los trajes, la suave seda negra sobre la piel de mi madre; despreocupados perfumes en el centro de espejos paralelos, reproduciéndose infinitamente a lo largo de las noches.

Me gusta reemplazar el futuro por el pasado. Así, el pasado no da la impresión de estar acechándome. La rutina y la desesperación están adelante, a unos centímetros, y tienen el atractivo de parecer desconocidas.

Hace poco, miré con asco una exposición de armas porque entre ellas apareció la muerte como algo concreto. Las armas maravillosas de la infancia. El color gris oscuro de la espada de mi bisabuelo, las anécdotas audaces, los laureles grabados en el acero, las muescas en la culata de un Remington de caballería.

Solo hay dos posibilidades —creo a veces que piensa mi padre en Buenos Aires—: la excitante del que tira y la sórdida del que recibe la bala. Desde lejos, desde Madrid, todo parece falso y mediocre y hasta un poco ingenuo. Pero en esos días en que los recuerdos, el hastío y la angustia son más nítidos, vuelve la duda. La exaltación del triunfo o el horror de la derrota.

—«Avenida de las Camelias *es un lindo nombre para una marcha militar, ¿no? Un nombre romántico» —a mi padre le gustan las cosas desconcertantes y raras, las paradojas; situaciones muy intensas en un contexto aburrido.*

Nos gusta jugar a la guerra —pienso con una sorpresa blanda y avergonzada. Recuerdo los libros de aventuras, las muertes ficticias, la posibilidad de comenzar a leer nuevamente el libro que acabo de terminar para que todos estén vivos nuevamente, aunque uno sepa que después van a morir.

Todo se deteriora y las formas se vacían de contenido. Primero, se resquebrajan imperceptiblemente de adentro hacia afuera, hasta que, inesperadamente, la máscara se deshace y todo se modifica y se pierde, una mueca escéptica, un gesto vago de tristeza que repite un gesto de alegría.

Estoy acostado, mirando al techo de la habitación, mientras escucho mis pensamientos aterciopelados, casi inmóvil. No sé si mi padre me quiere. No se lo puedo preguntar. Nunca podré. Después, huelo la llegada del verano entre las hojas de un árbol, en un ambiente verde como el de abajo del mar, pero transparente.

—«¿Por qué no dejan escuchar la música?»— pregunta mi padre y coloca nuevamente el disco. Seis marchas militares de cada lado. Ahora sí que hay silencio.

Estoy con un estandarte en las manos, entre disparos aislados y el ocasional tableteo de las ametralladoras, una tarde luminosa de junio, ignorante de todo, indiferente, caminando entre las balas. Sólo me falta la sonrisa triste para que la escena sea perfectamente literaria.

Muchas veces pienso con incredulidad en mis amigos muertos y en sus cuerpos torturados y hundidos a culatazos. Por las heridas no sale nada, ni sangre, ni un sonido.

«¿Vamos al desfile?» —me pregunto a mí mismo. Empleo el plural para sentirme acompañado. Pero ahora mi padre está a mi lado y es inmortal y me quiere y todo lo que proviene de él es bueno y seguro. Lo miro, pero nunca lo puedo ver claramente. Se

superponen los tiempos, las circunstancias y los deseos. A veces es invencible y tranquilizador; a veces, indefenso y despreciable. Pero siempre me queda la presión de su mano cálida, seca y mágica, con los dedos amarillos, pefumados de tabaco.

Caminamos juntos entre la gente que lleva banderas e insignias, aplaude, canta o corre desesperada. A mí me gusta burlarme de las jerarquías autoritarias, y pienso en un general gordo colocado en una situación ridícula. «General de la Nación» —dice con orgullo mi padre y los dos comenzamos a silbar Avenida de las Camelias.

El azul y el rojo de los granaderos centellea entre las trompetas y el alarido solitario de la mujer dividida en dos delante de sus compañeros, entre los infinitos perfiles paralelos y los correajes y las bayonetas que oscilan rítmicamente. Los granaderos marcan el paso con fuerza y se van hundiendo en el asfalto mientras la música se debilita, hasta que todo es una nube viscosa y gris que arde en los ojos.

Una ilusión, un recuerdo, un humo de infinitos colores que surge de un pozo muy profundo; la memoria de todos esos años, algo triste que se va y vuelve de la mano de mi padre —hace mucho tiempo o ahora mismo—, cuando los dos miramos el desfile y escuchamos la banda, solos en el mundo.

Una oscura fortaleza vacía

A pesar de ser rubia, parecía bastante independiente, con un peinado un poco vaporoso y triangular, ojos azules y una manera de caminar con pasos cortos que podía hacer pensar erróneamente que tenía un carácter decidido. Al hablar también parecía muy segura de sí misma, lo que confundía a los hombres más ingenuos que intentaban abordarla.

Su trabajo en la oficina consistía en traducir textos al inglés. Las primeras semanas estaba muy nerviosa porque pensaba que no iba a hacerlo bien. Aunque su horario de trabajo era de seis horas, permanecía ocho, y a veces hasta diez, como para que le perdonaran su supuesta incapacidad.

Los padres de la rubia eran armenios exiliados que habían vivido en varios países de Europa y Estados Unidos antes de instalarse definitivamente en Madrid. Ella decía que no tenía patria y que le daba lo mismo vivir en cualquier sitio. En un ambiente en el que parecía ser un motivo de orgullo haber nacido en Palma del Río o en Motilla del Palancar, sus palabras causaban un irritante e incrédulo asombro, que desaparecía al recordar que sólo era una extranjera. Me hacía pensar en el personaje cosmopolita de un cuento de O'Henry.

Había algo en ella que no terminaba de gustarme. Tal vez fuera algo físico, alguna zona de su cuerpo que no correspondía al resto. Pero después de unos meses, la molestia que me producía se fue suavizando, lo mismo que sus miradas. Tenía unos ojos hermosos, un poco líquidos que se velaban un poco cuando hablaba conmigo, como si los estuviera mirando a través de un cristal empañado.

Me gustaba pensar que se había enamorado de mí. Cuando me siento desvalido o muy solo, me suelo imaginar cosas por el estilo. Yo no sentía nada por ella, creo que ni siquiera curiosidad.

Al principio hablaba poco con la rubia. Sólo unas frases aisladas que trataban de ser ingeniosas y algunos estúpidos comentarios sobre el trabajo. Pero en varias ocasiones la sorprendí mirándome absorta. Siempre me pareció incomprensible que me miren. Sin embargo, muchas mujeres lo hacen en la calle. Varias veces tuve ganas de preguntarles la causa de su interés, pero nunca me atreví ante la posibilidad de que me contestarán que en algún lugar hay que poner los ojos, o algo por el estilo. Mi cara no es hermosa y, en determinadas circunstancias, me produce cierta repugnancia.

Una vez me pareció que la rubia sugería que su marido era un tipo insignificante. A partir de ese momento y durante algún tiempo, me sentí orgulloso de ser el causante de una crisis matrimonial que adivinaba próxima. Pero en esos días sórdidos en los que yo sentía lástima de mí mismo, debía susurrarle unas palabras insinuantes con la esperanza de que su cara adquiriese el resplandor especial que me confirmara su admiración por mí. Ahora me doy cuenta de que la realidad era lo menos importante en esta relación que, como todas, era, en el fondo, imaginaria.

Un día la invité a almorzar. Su peinado sugería un abanico invertido y difuso y sus zapatos golpeaban el suelo con un matiz orgulloso. Se sentó enfrente de mí y yo comencé a hablar intentando el viejo truco de parecer a veces triste y a veces inseguro. Pero al rato me olvidé de todo e inicié una larga y fervorosa exposición sobre la empresa, las múltiples injusticias existentes y los indefinidos límites de la estupidez humana.

A medida que yo hablaba, me pareció que ella se iba empequeñeciendo, corvirtiéndose en una niña, alejándose gradualmente de la mesa, hundiéndose en su asiento, como si tratara de pensar objetivamente en medio de una situación turbadora o de aproximarse a mí de una manera indirecta y confusa.

Después imaginé que esa sensación de alejamiento podía estar vinculada con la expresión maravillada de sus ojos, como si a medida que me admirara más se fuera quitando también años de encima, y no porque fuera vieja ya que sólo tendría veinticinco, sino como si quisiera volver a ser muy pequeña para que la protegieran de algo que ella no podía controlar. Pero yo no aproveché la ocasión porque no sabía si tenía ganas de hacerlo y porque me daba un poco de pereza.

Al final, sólo me quedó la imagen de ella huyendo hacia el pasado y una melancólica y frágil sensación de omnipotencia —una oscura fortaleza vacía—, que me duró algunos días, y con altibajos.

OSCAR PEYROU
Clara del Rey, 67
MADRID-2

La edición en la época de Juan Ramón Jiménez

El propio Juan Ramón nos ha contado en «Recuerdo al primer Villaespesa» [1] su llegada a Madrid, espoleado por una tarjeta postal de éste y de Rubén Darío, un día lluvioso de abril, precisamente el Viernes Santo de 1900. En la estación fue recibido amistosamente por un grupo de poetas, entre los cuales estaba, además de Villaespesa, Salvador Rueda.

El cielo cerrado y gris, el yerto y mojado ómnibus que caminaba trepidante y traqueteante sobre los duros adoquines, la oscura escalera de madera fregada con sus doscientos escalones hasta el último piso del número 16 de la calle Mayor, donde se iba a alojar, contrastaban con el Moguer de mármol que acababa de dejar con sus rejas verdes, su cal, sus tejas amarillas con flores y su sol rubio.

El muchacho, sólo tenía 18 años, tuvo deseos inmediatos de volverse. Pero se sintió arrastrado por la actividad casi febril del poeta almeriense: charlas y recitales poéticos en cualquier tiempo y lugar, en las respectivas viviendas, en las tertulias de los cafés, en los paseos por la Moncloa, ante el gran sacerdote de la nueva poesía, Rubén Darío, que a veces los recibía sentado en la cama, en camiseta, o de pie escribiendo en la cómoda con una levita entallada y el sombrero de copa puesto, sin que se notara la sombra silenciosa de Francisca Sánchez.

Venía arrastrado por necesidades apremiantes de comunicación. Deseaba conocer personalmente, para escuchar y ser escuchado, a los nuevos poetas, hermanos del alma, cuyos versos leía con delectación en Moguer, y con los que se había comunicado pobremente por medio de las páginas de la revista *Vida Nueva*. Estaba ilusionado, además, por la publicación de un libro, *Nubes*, donde se recogiera lo más importante de su obra poética.

Se dejó convencer por Villaespesa de que mejor eran dos libros que uno, distribuyó las poesías en dos volúmenes y entregó los originales a una imprenta, Tipografía Artística, de la calle del Espíritu Santo, 13, con cuyo regente, paisano de Villaespesa, tenían frecuentes discusiones sobre viejas glorias de la poesía: Zorrilla, Campoamor y Núñez de Arce [2], los tres más grandes poetas del siglo XIX en opinión generalizada, y compartida por Rubén Darío y Juan Ramón, en aquellos tiempos.

Los libros se llamaban *Ninfeas* y *Almas de violeta,* títulos propuestos por Valle Inclán y Rubén Darío, respectivamente. El primero llevaba como presentación o «atrio», un soneto de Rubén; el «atrio» del segundo era un prólogo de Villaespesa. Ambos contenían un retrato de Juan Ramón, que en *Ninfeas* es un dibujo y en *Almas*

[1] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Páginas escogidas. Prosa.* Madrid, 1958, págs. 121-123.

[2] *Ibíd.,* pág. 124.

de violeta una fotografía, y se iniciaban con un ofertorio o poema dedicado al lector. La extensión de los libros es muy distinta. *Ninfeas* tiene 33 poemas y 120 páginas. *Almas de violeta,* 18 y 58, respectivamente. Por ello, la primera se vendía a cinco pesetas y la segunda a dos cincuenta.

Ninfeas estaba impreso con tinta verde: *Almas,* con tinta morada. En ellas se anunciaban como publicadas estas dos obras, como próximas a publicarse tres más *(Besos de oro, El poema de las canciones* y *Rosas de sangre)* y en preparación otras tres: *Siempreviva, Laureles* y *Rubíes.* Era enorme su ilusión por editar, por ver en forma de libro sus poesías.

La composición tipográfica, producto de las ideas artísticas de Juan Ramón, resultaba extremadamente original. Las portadas están compuestas con un tipo de letra moderno y singular, en cuyas versales alternan los trazos de grosor uniforme con otros en forma de cuña. Los rasgos superior y medio de las letras E y F son de la misma longitud y están casi juntos, dando idea de esbeltez. La A, con los rasgos horizontales y paralelos, recuerda la utilizada por Durero en su firma. En cambio, en las letras de la caja baja predominan las curvas y apenas sobresalen de la parte central los rasgos altos o bajos de letras como *l* o *p.*

En *Almas de violeta* la portada está idealmente dividida en dos partes equivalentes y verticales. En la de la izquierda sólo figura la palabra *Almas* en la parte superior y en la inferior, en un cuerpo más pequeño, Madrid 1900 en rotundos caracteres romanos (MCM) con un pequeño adorno tipográfico intermedio. Consiguientemente, la mayor parte del texto (Juan R. Jiménez / de / Violeta / Atrio / de / Francisco Villaespesa) cae en la mitad de la derecha. En la cubierta, que tipográficamente es igual a la portada, aparecen dibujadas, además, unas hojas de violetas en la parte media inferior.

En la portada de *Ninfeas* esta palabra ocupa dos tercios, a la izquierda, y sobre ella, en un cuerpo más pequeño, aparece la siguiente inscripción; «Colección Lux II (extraordinario)». En el tercio de la derecha el texto forma propiamente una columna (Juan R. Jiménez / Atrio / de / Rubén Darío / Madrid MCM).

Los títulos interiores, con el mismo tipo usado en las portadas, son de caja baja, aunque de un gran cuerpo, quizá el 14, van pegadas a la derecha y encima de un filete. Cuando corresponden a portadillas, es decir, cuando no tienen texto debajo, están colocados en la parte superior de la página. Las dedicatorias personales, todas encabezadas por la preposición «para», adosadas al lado izquierdo, en caja y en un tipo distinto, el mismo utilizado para los textos de los poemas. Estos dejan un gran blanco o birlí en la parte superior de la página donde se inician.

Las obras se cierran con un colofón parecido, un escudo y el nombre y dirección de la imprenta.

A pesar de la ilusión por ver acabados los libros, no pudo resistir mucho tiempo la lejanía de Moguer y regresó, al cabo de un mes, a su pueblo, dejando al cuidado de Villaespesa la impresión, que se demoró hasta el mes de septiembre esperando el «atrio» de Rubén Darío. Volvió tranquilo porque los libros se iban a hacer con arreglo a sus deseos e instrucciones. Sólo tuvo una pequeña contrariedad cuando le llegaron los primeros ejemplares: su colaborador había dedicado los poemas que no tenían

dedicatoria a poetas amigos suyos y desconocidos, o sólo conocidos de oídas, por Juan Ramón [3].

De los libros, que no fueron bien recibidos, en general, por la crítica, se hicieron tiradas de 500 ejemplares. Juan Ramón, que nunca quiso hacer negocio con éstos, ni con los que siguió publicando, se quedó con algunos ejemplares para regalar y confió el resto de la edición a Villaespesa, quien probablemente después de obsequiar a todos sus amigos poetas de España y América de los que, a su vez, constantemente recibía lo que publicaban, la saldó [4]. De todas formas, nunca el autor se preocupó por el destino de los ejemplares.

Una buena parte, o al menos la parte más importante de los que se comercializaron, fueron a parar a Gregorio Pueyo, origen de una familia de libreros, que había abierto su negocio en 1881 y del que Ramón Gómez de la Serna dice: «Era un librero con una gran nariz, nariz de palillero, que guardaba los libros en su sótano, colgaba dos vitrinas a los dos lados de la puerta, y en sus exiguos estantes se veían *Ninfeas* y *Almas de Violeta*... Era un gnomo agrandado y se quedaba con los saldos de toda literatura modernista a diez céntimos el ejemplar. Se le llevaban mil cien ejemplares porque no se sabe cómo no sólo no se había vendido ninguno en las librerías sino que había crecido la edición y aparecían cien más no vendidos cuando se habían impreso sólo mil ejemplares. Aun manipulando a ciegas en aquella sórdida tienda era el único que se compadecía de los invendidos y en su canje y espera fue haciendo dinero y a veces adelantaba unos duros a alguno de aquellos poetas de pipa y chalina» [5].

Este emporio del modernismo que fue la tienda de Pueyo estaba en la calle de Mesonero Romanos, «retorcida, mal empedrada, bullanguera y chulona, emplebeyecida por las ropas puestas a secar en los balcones y los pianill;os de manubrio que la llenaban de ruido». Era «una casa tan baja de techo que sus habitantes, al entrar, necesitaban humillar la cabeza». «Por todas partes había libros, y los que no hubieron colocación en los plúteos de las estanterías se apilaban en los rincones. Un mostrador, es pecie de trinchera respaldada por un tabique de tablas, dividía el local. Al fondo, tras una mesa, se encastillaba Pueyo» [6].

Constituía una puerta a la que los escritores urgidos por la necesidad podían acudir: Zamacois cuenta que consiguió cincuenta duros que precisaba inmediatamente a cambio de los derechos de una obra suya, *Rio abajo,* formada por una serie de artículos periodísticos [7].

No intentó, ni podía pecar de generoso; tampoco fue un vampiro que se alimentara de la sangre de los pobres modernistas, como alguien ha podido pensar al ver que ofreció 500 pesetas en conjunto a Rubén Darío en 1906 por ediciones de 1.000 ejemplares de *Azul, Rimas* y *Cantos de vida y esperanza*. El contrato suponía la exclusiva hasta que se agotaran las ediciones o quedaran en poder de Pueyo menos de 50

---

[3] *Ibíd.,* pág. 124.

[4] JUAN GUERRERO RUIZ: *Juan Ramón de viva voz*. Madrid, 1961, pág. 334.

[5] RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. *Retratos contemporáneos.* Buenos Aires, 1941, págs. 22-23.

[6] EDUARDO ZAMACOIS: *Un hombre se va... (Memorias).* Barcelona, 1964, pág. 172.

[7] *Ibíd.,* pág. 236.

ejemplares. Sabía que la oferta no era generosa, pero en su descargo alegaba que no era respetada la propiedad literaria en América y que, por consiguiente, quedaba sin protección la americana en España por lo que cualquiera podía editar, sin pagar nada, *Azul* y *Rimas,* que habían sido editados en Buenos Aires y en Valparaíso, respectivamente, aparte de que los libros de verso tenían poca venta, si bien la de los de Darío era algo mejor. [8] Las condiciones para una novedad, *El Canto errante,* fueron más generosas: 500 pesetas por los derechos totales o el importe de la cuarta parte de los ejemplares que se vendieran.

Los editores de entonces no ofrecían grandes cantidades por los derechos de autor. El librero y editor Fernando Fe dio a Rubén Darío 700 pesetas por dos libros *(Opiniones* y *Parisina)* y la editorial Renacimiento le ofreció 400 francos por *Todo al vuelo,* así como la posibilidad de cobrar sobre las ventas: 40% de los beneficios finales de la edición [9].

Juan Ramón recuerda [10]: «Mis primeros libros, de juventud extrema, los edité yo mismo. Estaba en situación de hacerlo...», pero cuando su familia se arruinó «entré en relación con Pueyo... editó las *Elejías, Melancolía,* y los libros de esa época. No pagaba nada: entregaba al autor la mitad de la edición, para regalar, y se quedaba con el resto. Las ediciones eran de unos mil ejemplares y se vendían quinientos. En aquellas fechas se vendían mil ejemplares de un libro de Valera, y esa venta se consideraba un éxito de librería. Otro tanto podía decirse de los libros de Núñez de Arce», entonces en el apogeo de su fama.

Parece que la memoria le engaña, otra vez, a Juan Ramón, lo que no es sorprendente en este caso, dado el poco interés que siempre sintió por los asuntos económicos en general y por los beneficios de sus libros en particular. Los libros regalados al autor para que éste, a su vez, los regalara como obsequio y propaganda, aunque abundantes, serían muchísimos menos.

Pueyo empezó lentamente, pero en 1907 tenía un catálogo interesante de autores modernos españoles e hispanoamericanos, con dos secciones, libros en prosa y en verso.

Editó o distribuyó obras de conocidos prosistas españoles y entre los poetas de su catálogo figuraban, además de Juan Ramón, Santos Chocano, Díez Canedo, los hermanos Machado, Villaespesa, Répide, Valle-Inclán, etc. Merece destacarse una antología modernista de valor muy desigual, pero muy representativa de la época, *La corte de los poetas, Florilegio de rimas modernas,* hecha por Emilio Carrere y en la que figuraban 67 poetas españoles e hispanoamericanos.

El tercer libro que apareció de Juan Ramón fue *Rimas,* publicado en abril de 1902 a nombre de la librería Fernando Fe e impreso en la imprenta de Idamor Moreno. Probablemente Fernando Fe no fue el editor, sino simplemente el distribuidor. Eran muy pocos los libros financiados por editores madrileños en aquellos años. Abundaban, y eran más poderosos que los pocos editores, los libreros, como Suárez, Hernando, San Martín y el propio Fernando Fe, quienes normalmente adquirían la

---

[8] ALBERTO GHIRALDO: *El archivo de Rubén Darío.* Buenos Aires, 1943, págs. 130-131.

[9] *Ibíd.,* págs. 133-34 y 137.

[10] RICARDO GULLÓN: *Conversaciones con Juan Ramón.* Madrid, 1958, pág. 79.

edición de un escritor famoso (por ejemplo, don Juan Valera) con un gran descuento o simplemente recibían los libros en comisión.

Fue compuesto en gran parte en un sanatorio cerca de Burdeos, donde pasó una larga temporada reponiendo su frágil salud mental, que había empeorado al volver de Madrid a Moguer en 1900, y en él se muestra alejado del modernismo casi delirante de los dos anteriores y se nota claramente la influencia de nuevas lecturas españolas: Bécquer, Ferrán, Rosalía, etc.

Cuando el libro apareció, Juan Ramón vivía en Madrid, en el Sanatorio del Rosario, donde era atendido por su amigo el doctor Simarro, escribió *Arias tristes,* y se sintió atraído por jóvenes monjas. Allí acudían para darle conversación los poetas y escritores más importantes: los hermanos Machado, el matrimonio Martínez Sierra, Valle-Inclán, Cansinos, Benavente, Pérez de Ayala, etc. Era el centro de su propia tertulia, que se celebraba los domingos por la tarde en un ambiente grato para Juan Ramón, evitándole acudir a las de los ruidosos cafés, a donde le había arrastrado Villaespesa, de cuya dependencia se desligó sin trauma alguno. Cansinos describe a Juan Ramón como una sombra, quieto y frío, impasible y pulcro, vestido de oscuro y elegante [11].

«Me aburren mis compañeros. Prefiero gente extraña que me hable de otras cosas. Detesto la calle de Carretas, de la Montera, de Silva, de Jacometrezo», por donde pululaba la bohemia madrileña, de cuyo comportamiento se sentía alejadísimo. «Además: detesto la cerveza, no me gusta el café, me fastidia el tabaco, no leo diarios, no sé de toros, de militares»[12], lo que se consumía y los temas de conversación principales en las tertulias cafeteriles. La tertulia del Rosario, alejada de los cafés multitudinarios y llenos de humazo, tuvo su réplica posterior en otra organizada alrededor de otro elitista, Ortega y Gasset, en la Revista de Occidente.

En las 224 páginas de *Rimas,* hay 74 poesías. La presentación, lo mismo que el texto, revelan un Juan Ramón más sentado. El volumen resulta más esbelto, principalmente, por ser más estrecho que los anteriores. La apariencia, grata y bella. La composición, en estilo tradicional, está centrada. Las páginas llevan el correspondiente folio en la parte superior, con el nombre del autor en las pares y el título en las impares.

No todas las poesías tienen título, pero cuando lo tienen, va en versales, centrado con un filete debajo. Otro filete, algo más largo, cierra las poesías. Encima de las que no tienen título, hay tres asteriscos puestos en forma triangular. Los nombres de las personas a las que van dedicadas las poesías, están en cursiva, caja baja, y en un cuerpo más pequeño que el texto de la poesía. La única alegría que se advierte es la inicial de cada poesía, muy alargada y estrecha, que ocupa el espacio de las dos primeras líneas.

Rimas fue mejor recibido por los críticos que los anteriores. No sólo el libro agradó más, sino que Juan Ramón era más conocido y tenía más amigos. Pero un periódico humorístico *(Gedeón,* 23-IV-1902), comentó: «estas rimas del señor Jiménez

---

[11] RAFAEL CANSINOS ASSENS: *La nueva literatura I. Los hermes.* Madrid, s. a., págs. 159 y 160.

[12] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Cartas. Primera selección.* Recogidas... por Francisco Garfias, Madrid, 1962, pág. 276.

son tan ninfeas como las otras. Hablando con propiedad, no son nin feas, nin bonitas».

Juan Ramón pronto se arrepintió de estas obras primerizas y no quería reconocerlas como suyas. En carta a su sobrino, Enrique Gutiérrez Jiménez, le pedía que quemara cualquier libro que tuviera de los aparecidos entre 1899 y 1914. Y añadía: «mis libros primeros desde *Almas de violeta* hasta *Laberinto,* no valen nada en sus primeras versiones» [13]. Son «como borradores silvestres» [14]. Repetía que, en su juventud, el deseo de publicar dominaba al de perfección, que luego le obsesionó. Por eso trató de destruir todos los ejemplares, especialmente *Ninfeas* y *Almas de violeta,* a las que calificó, en otro momento, de «los dos primeros abortos poéticos míos modernistas»[15]. A Marañón le sacó un ejemplar que tenía de *Ninfeas,* y lo destruyó. Lo mismo hizo con otros amigos, e incluso una muchacha, amiga suya, para complacerle, arrancó las páginas del texto de los ejemplares de estos libros que había en algunas bibliotecas madrileñas, como la del Ateneo y puso en su lugar otras de relleno[16].

También con el pie editorial Fernando Fe, aparecen, en 1903 y 1904, respectivamente, *Arias tristes* (250 págs.), y *Jardines lejanos* (288 págs.), y con una disposición tipográfica similar a la de *Rimas,* pero con la novedad de incluir partituras musicales previas a las tres partes en que se divide cada una de las obras «Elogio de las lágrimas», «Serenata» y «Tú eres la paz», de Schubert, en *Arias tristes,* y «Gaviota» de Gluck, «Dolor sin fin», de Schumann, y «Romanza sin palabras», de Mendelssohn, en *Jardines lejanos.*

En ambas hay unas palabras de agradecimiento para los poetas, cuyos nombres se citan, que escribieron respectivamente sobre *Rimas* y *Arias tristes.* Las partes están dedicadas a diferentes personas y, por ello, las poesías no lo están. Setenta y seis poesías componen *Arias* y *Jardines.* Ninguna tiene título, salvo una de *Jardines.* Simplemente llevan un número de orden en caracteres romanos. *Arias* se imprimió en la imprenta de Ambrosio Pérez, y *Jardines,* en la Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, de donde salía la famosa revista de este nombre. Precisamente en esta última se imprimió, en 1905, *Cantos de vida y esperanza,* de Rubén Darío, quien encargó a Juan Ramón la reunión de los materiales y el cuidado de la edición, que se hizo, dentro de las formas tradicionales, en formato grande y en excelente papel. No llevaba folios en la parte superior de la página, y el número correspondiente de ésta aparece en la inferior, al centro.

Probablemente, Martínez Sierra tenía alguna relación económica con la Tipografía de Archivos, aunque ninguna con la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* que en ella se imprimía desde 1902. En esta imprenta, se imprimieron (1904) los volúmenes de la Biblioteca Nacional y Extranjera del inglés Leonard Williams, de bella composición, al que muy bien pudo asesorar Martínez Sierra, y de aquí pudo surgir la idea de que dirigió el taller tipográfico e incluso la *Revista de Archivos.* En carta a Juan Ramón (¿1911-1912?), decía que los negocios le encocoraban tanto como a su corresponsal,

[13] *Ibíd.,* pág. 216.

[14] *Ibíd.,* pág. 315.

[15] *Cartas literarias.* Barcelona, 1977, pág. 56.

[16] *Conversaciones.* Pág. 80.

pero que gracias a ellos iba viviendo. «Para llevar vida completamente poética, no hay como hacer números de cuando en cuando —esto es una indirecta»[17].

El deseo apremiante que sentían Juan Ramón y sus amigos de crear y comunicar inmediatamente sus creaciones en forma escrita contrastaba con la pobreza de la industria editorial de aquellos años en los que el negocio estaba, como hemos dicho, en mano de los libreros, que actuaban como distribuidores o como simples saldistas. Los autores se sentían satisfechos con ver sus obras publicadas y, en general, no esperaban ninguna regalía o retribución por su trabajo. Incluso con frecuencia financiaban los gastos de edición de su bolsillo particular.

El panorama, por lo que se refiere a las publicaciones periódicas, tampoco era favorable. Eran muy numerosas, más de mil trescientas [18], pero estaban descapitalizadas y su tirada era muy corta, como su vida, más que por falta de lectores, aunque no eran muchos en teoría, o por falta de buenos autores, que los había especialmente entre los jóvenes, por mala administración.

Quitada *La España moderna,* editada por Lázaro Galdiano, y *La Lectura,* no había ninguna revista importante, exceptuadas las gráficas *(Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo),* y algunas eruditas, como la de *Historia y Literatura* que dirigía Rafael Altamira, la de *Archivos y Bibliotecas,* a cuyo frente estaba Menéndez Pelayo, o las religiosas *La ciudad de Dios* o *Razón y Fe.*

Juan Ramón, durante su estancia en Francia, tuvo ocasión de leer el *Mercure de France,* y, al regresar a España, pensó en la creación de una revista similar, bien presentada, de 150 páginas mensuales, con secciones dedicadas a los cuatro principales géneros literarios (novela, poesía, teatro, epistolarios), a las otras artes (música, escultura y pintura), a la filosofía y a la sociología y, finalmente, a la información y crítica bibliográficas. Sería el cauce natural de expresión de los jóvenes renovadores, que no encontraban comprensión no ya en el público, sino en los críticos y literatos que ocupaban las cumbres del parnaso español.

Convenció a cuatro amigos (Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamana, Pedro González Blanco y Ramón Pérez de Ayala), para que la costearan, cotizando a razón de cien pesetas mensuales cada uno [19]. En carta a Rubén, anunciando estos propósitos y solicitando su colaboración, decía: «Nada de lucro; vamos a hacer una revista que sea alimento espiritual..., trabajaremos por el placer de trabajar»[20], idea esta última que, en principio, no convenció al poeta nicaragüense por lo que advirtió a Juan Ramón que él era un profesional de la pluma y que cobraba sus colaboraciones. Pero finalmente cedió a las insistencias de su joven amigo y ferviente admirador.

Helios [21], que es el nombre que recibió la revista, apareció en abril de 1903 impresa por Ambrosio Pérez y terminó en mayo de 1904 imprimiéndose, desde el mes de

---

[17] RICARDO GULLÓN: *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra.* Estudio preliminar de... Puerto Rico, 1961, pág. 69. El estudio preliminar fue publicado después en *Direcciones del modernismo.* Madrid, 1963.

[18] *Anuario estadístico,* 1912.

[19] MARÍA MARTÍNEZ SIERRA: *Gregorio y yo.* México, 1953, pág. 162.

[20] *Cartas. Primera selección,* pág. 33.

[21] DOMINGO PANIAGUA: *Revistas culturales contemporáneas I. 1897-1912.* Madrid, 1964, págs. 133-148.

enero, en el taller tipográfico de la Revista de Archivos. Su corta vida, a pesar de la ayuda que en el aspecto comercial recibió de la Editorial Salvat de Barcelona, con la que mantenía relaciones estrechas Martínez Sierra, se debe a que era una mera aventura intelectual y carecía de una organización o empresa responsable.

Los catorce números publicados constituyen tres volúmenes con casi 1.500 páginas, y son un reflejo de lo mejor de la actividad literaria de los años iniciales del siglo y especialmente del movimiento modernista. «Se distingue por su mesura», dice Guillermo de Torre, quien añade: «En *Helios* está ausente toda alusión al problema de España, que preocupaba a los noventaiochistas» [22]. No es sorprendente, pues Juan Ramón no lo sentía y estaba harto del 98: «A mí me da dolor de estómago solo de pensar que mi poesía tenga nada que ver con el consabido desastre». Se sentía diferente de los Baroja, Azorín, etc. «La generación a la que yo pertenezco... (los Machado, Villaespesa, Pérez de Ayala, Miró, Ortega), es otra, y tiene una predominante estética» [23]. Además de los fundadores, en *Helios* colaboraron, entre otros escritores, los hermanos Alvarez Quintero, los Machado, Benavente, Azorín, Unamuno, Salvador Rueda, Enrique de Mesa, Cejador, Pardo Bazán, Valera y Ganivet (cartas a Navarro Ledesma), y el joven José Ortega y Gasset, que firmaba con el seudónimo Rubín de Cendoya.

La presentación era sobria, pero elegante. Amplios márgenes, viñetas alargadas que ocupan prácticamente toda la caja, encabezando los artículos y otras estrechas, a veces, cerrándolos para huir del blanco excesivo. Un elemento muy característico son los rectángulos de dos o tres líneas que forman el título y el nombre del autor al comienzo de los artículos y que se consiguen intercalando signos topográficos o gruesos puntos.

Esta segunda estancia madrileña duró tres años largos, desde el invierno de 1901 hasta principios de 1905, y en ella estuvo bajo la vigilancia del doctor Simarro, primero en el Sanatorio del Rosario, como hemos visto, después en la propia casa del doctor, que se había quedado viudo. El trato de Simarro fue muy importante para su formación intelectual. No sólo le facilitó la lectura y el conocimiento de libros extranjeros, ingleses y alemanes principalmente (Simarro tenía una gran biblioteca privada), sino que le puso en contacto con la Institución Libre de Enseñanza. Las atractivas y amables personalidades de Francisco Giner de los Ríos y de Manuel Bartolomé Cossío influyeron poderosamente sobre él, configuraron su carácter (aristocrática sencillez), y le permitieron ingresar en el grupo selecto de intelectuales que se desarrollaron alrededor de la institución.

Los años que a continuación Juan Ramón pasó en Moguer (1905-1912), fueron años creadores, entre otras obras escribió *Platero,* aunque terminaron proporcionándole grandes dolores y tristezas al ver cómo los bancos subastaban el patrimonio paterno. Por otro lado no había, según comunicaba en una carta al propio Gregorio, en el pequeño pueblo «ni una persona —ni una—, que se interese por cosas de arte» [24]. Durante estos años, escribió mucho y publicó impresas en la Tipografía de la Revista

---

[22] GUILLERMO DE TORRE: «Helios», en *Del 98 al Barroco.* Madrid, 1969, págs. 70 y 62.

[23] *Cartas. Primera selección,* págs. 284-285.

[24] *Ibid.,* pág. 111.

de Archivos y Bibliotecas, varias obras: *Elegías I. Elegías puras* (1908). *Elegías II. Elegías intermedias* (1909). *Olvidanzas I. Las hojas verdes* (1909). *Elegías III. Elegías lamentables* (1910). *Baladas de primavera* (1910). *La soledad sonora* (1911). *Poemas mágicos y dolientes* (1911), y *Melancolía* (1912). Es muy probable que todas estas ediciones se hicieran por mediación de Martínez Sierra, al que Juan Ramón le daba, en sus cartas, poderes para estipular las condiciones editoriales, pues venía ocupando el puesto de mentor de Juan Ramón en el mundo literario como antes lo había sido Villaespesa.

La falta de ambiente y la distancia facilitaron la relación epistolar entre el poeta y el matrimonio y sirvió para hacer más profunda la mutua amistad. Gregorio le llamaba en las cartas con frecuencia «queridísimo» y María, llena de maternal ternura, a veces, Juan Ramoncito. Este, pensando en la vuelta a Madrid, llegó a imaginar que su nueva familia podían ser los Martínez Sierra. Entregaría a María los 40 duros mensuales que le quedarían de renta durante unos años, tras la liquidación del patrimonio familiar, a cambio de dos habitaciones, alcoba y sala de trabajo más la comida que harían juntos. Así se lograría el milagro del trato diario y de la independencia mutua [25]. Todo siempre y cuando la casa estuviera cerca de una casa de socorro, pues le seguía atormentando la aparición de una dolencia rápida y mortal. Fue un muchacho sensitivo y quedó muy impresionado por la muerte repentina de su padre a causa de una embolia cerebral. Juan Ramón dormía y le despertaron sobresaltándole los gritos de las hermanas [26]. «La ruina de mi casa acentúa nuevamente mi enfermedad... La preocupación de la muerte me lleva de las casas de socorro a las de los médicos, de las clínicas a los laboratorios [27].»

Una de las empresas editoriales de Martínez Sierra fue la creación de la revista *Renacimiento,* similar a *Helios,* aunque su modelo fuera *Vers et prose,* que apareció en marzo de 1907, gracias al mecenazgo de un caballero, no literato, que vivía en Londres, y que estaba dispuesto a sufragar todos los gastos, excepto el pago a los autores, durante dos años. Para evitar la mala administración de los literatos, entre los que naturalmente se incluía Martínez Sierra, el mecenas exigió que se hiciera cargo de ella un técnico, el jefe de la sección española de la casa Garnier de París. Al comunicar a Juan Ramón estas felices nuevas, le instaba a volver a Madrid, donde precisaba su colaboración para sacar adelante la empresa, que sería la imposición definitiva «de nuestro lirismo» [28]. En otra carta, María de la O pedía su opinión sobre el tamaño, color y disposición de las letras para la cubierta [29]. El formato de la revista era similar al de *Helios;* la composición más sobria; no llevaba ninguna viñeta, ni se jugaba con la tipografía en los encabezamientos de los artículos. Se imprimió en la Tipografía de la Revista de Archivos.

Más fortuna tuvo Martínez Sierra en 1910 al ser nombrado director literario de una nueva editorial, V. Prieto [30] y Cía., que heredó el nombre de la revista,

---

[25] *Ibíd.,* pág. 110.

[26] *Conversaciones,* pág. 58.

[27] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: «Habla el poeta», en *Renacimiento,* núm V, julio 1907, pág. 424.

[28] *Relaciones,* pág. 46.

[29] *Ibíd.,* pág. 48.

[30] *Ibíd.,* pág. 50.

Renacimiento. La empresa, iniciada con un capital de 100.000 pesetas, puestas por Victorino Prieto, se propuso cambiar el panorama del libro español de creación. Pagó a los autores unos derechos elevados, e incluso asignaciones mensuales fijas. Cuidó mucho la tipografía y las portadas, para la confección de las cuales contó con el dibujante Fernando Marco. El director comercial, José Ruiz Castillo, fue uno de los primeros viajantes del libro español que se presentó en la Argentina y en Chile. La nómina de sus autores es extraordinaria y revela el conocimiento y las relaciones de Martínez Sierra.

Este, que llevaba algún tiempo tratando de colocar a algún editor *Pastorales,* inspirada en la sierra de Guadarrama [31], la publica (226 páginas) en Renacimiento (1911), y dos años después *Laberinto* (280 páginas), impresas ambas en los talleres de la editorial en la calle de Pontejos. La cubierta de la primera, firmada por Marco, es un paisaje borroso: unos árboles en primer plano, unos edificios en segundo y, al fondo, unas líneas señalando el límite de las montañas en el horizonte. No era precisamente lo que Juan Ramón había soñado y dijo a Martínez Sierra que le parecía fría y hueca. Hubiera preferido un viejo molino de agua en un cauce sombrío, algo que evocara frescura, tristeza y sentimentalismo [32].

La cubierta de *Laberinto,* impresa siguiendo una vieja costumbre de Juan Ramón, sobre cartulina amarilla, tiene una sencilla corona de laurel en el centro, conforme a un diseño del propio Juan Ramón. La composición en ambas es similar con la caja centrada, pero en *Pastorales* se incluyen las tradicionales partituras musicales: «Canción de campo» (Schumann), «Sinfonía pastoral» (Beethoven) y «Regreso de los labradores» (Schumann).

No pudo llevarse a cabo, quizá por el cese de Martínez Sierra, un proyecto que ilusionaba a Juan Ramón; la curiosa manía sexagesimal de editar su obra en seis volúmenes a todo lujo, cada uno de los cuales contendría, a su vez, seis obras. Habría una edición de trescientos ejemplares en papel de hilo y otra normal de 3.000 ejemplares encuadernados en tela [33]. Y sin embargo, Juan Ramón se quejaba, en carta a Antonio Machado, de la falta de generosidad de Renacimiento y hacía responsable de ello a Martínez Sierra: «No me extraña lo que de la casa Renacimiento me dices; con *Pastorales* me pasó a mí lo mismo. Sin duda, Gregorio tiene en más, hoy —¡qué pena!—, a Trigo, a Insúa o a los mismos Marquina y Paco, que tanto están desbarrando» [34].

Al regresar a Madrid a finales de 1913 pasa de una pensión a otra, ambas próximas a casas de socorro. En ellas se siente agobiado por los ruidos de los vecinos como le seguirá sucediendo en los diversos pisos que habitó en Madrid más tarde. Por ello constituye para él una gran felicidad la invitación de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, para que vaya a vivir allí, primero a la calle Fortuny, donde se inició la residencia en 1910; más tarde, a los altos del hipódromo, al Cerro

---

[31] «Habla el poeta». *Ibíd.,* pág. 424.

[32] *Cartas. Primera selección,* págs. 107 y 111.

[33] *Ibíd.,* pág. 175.

[34] *Ibíd.,* pág. 116.

del viento o la Colina de los chopos, como la rebautizó Juan Ramón, donde se construyeron unos pabellones nuevos para albergar a los muchachos —estudiantes— y a unos pocos adultos, que servían de ejemplo a aquéllos y de lustre a la institución. No hace falta insistir en que pocas fueron las personalidades españolas que dejaran de alojarse en ella por períodos más o menos largos, o de visitarla para acudir a cursillos, conferencias o simples tertulias: Ortega, Menéndez Pidal, Onís, Azorín, Américo Castro, Moreno Villa, José Pijoan, García Lorca, Dalí, D'Ors, Dámaso Alonso, Antonio Machado, Blas Cabrera, Negrín, Falla, Ochoa, Jorge Guillén, etcétera.

Jiménez Fraud le confesó a Moreno Villa [35] que precisaba unos hombres que por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las cosas nobles influyeran en el ambiente de la casa sin necesidad del desempeño de cargo alguno. No quería que fuera un mero albergue juvenil. Quería, en cambio, educar a los muchachos y prestigio en la calle por las actividades de la Residencia: Sociedad de Conferencias, laboratorios, cursos, naturalmente, labor editorial.

Esta última, que se desarrolló a través de la revista *Residencia,* y de las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, concebidas por Jiménez Fraud con cuatro secciones: I, Cuadernos de trabajo, destinada a contribuir a la labor científica española; II, Ensayos, conjunto de trabajos originales que, aun versando sobre temas concretos de arte, historia, ética, literatura, etc., tienden a expresar una ideología de amplio interés, en forma cálida y personal; III, Biografías, cuyo objetivo era promover viriles entusiasmos a través de las vidas heroicas de hombres ilustres, exaltadas por espíritus gemelos, y IV, Varia, en la que se pretendía perpetuar la eficacia de toda manifestación espiritual (lecturas, jiras, conferencias, conmemoraciones), que impulse la nueva España hacia un ideal puro, abierto y definido.

Los Cuadernos se iniciaron con una edición, a cargo de Antonio Solalinde, de *El sacrificio de la misa,* de Berceo, a la que siguieron obras científicas de Blas Cabrera y Castellarnau, jurídicas de Galo Sánchez y Clemente de Diego, entre otras Ortega inauguró la serie de Ensayos con *Meditaciones del Quijote* (Preliminar y primera) y siguieron después *Al margen de los clásicos, El licenciado Vidriera* y *Un pueblecito,* de Azorín, siete volúmenes de Ensayos, de Unamuno, y obras de Luis de Zulueta, Manuel García Morente, Pedro Corominas y Manuel González Hontoria. La serie de Biografías se inició y agotó con la de Beethoven escrita por Romain Rolland y traducida por Juan Ramón. Por último, en la serie Varia, se incluyeron conferencias dadas en la Residencia (de D'Ors, Onís, Pardo Bazán, Cambó, etc.), un folleto, *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín, Platero y yo,* de Juan Ramón, *Poesías completas* de Antonio Machado y *Cuarenta canciones armonizadas* por E. M. Torner.

Empezó con gran fuerza [36] y luego su actividad decayó. Al cabo de veintidós años de vida (1915-1936) no llegó a publicar 40 títulos. No estaba planteada ni como editorial científica, a pesar del contenido de los Cuadernos, ni como meramente

[35] José Moreno Villa: *La vida en claro.* México, pág. 101.

[36] Juan Ramón, en carta a su madre *(Cartas. Primera selección,* págs. 168-169), después de anunciarle la puesta en venta de las *Meditaciones,* de Ortega y la aparición inminente de su traducción de Romain Rolland, se ufana de que habrá «antes de septiembre seis tomos más».

testimonial, según los inicios de la serie Varia. Los tomos de la serie Ensayos representa una pequeña muestra del auge del género durante estos años.

Ni Jiménez Fraud ni Juan Ramón, cuya colaboración requirió el primero para la dirección de las Publicaciones, tuvieron preocupaciones de rentabilidad económica. La editorial no fue concebida con afán competitivo, sino como un nuevo canal de corriente ideológica y como un nuevo medio al servicio de los autores para que expusieran el fruto de sus trabajos. Ni en uno ni en otro campo las cosechas fueron óptimas.

Esta editorial es una de las primeras editoriales oficiales o, mejor dicho, sostenidas con fondos oficiales, que tanto han pululado desde nuestra guerra civil. Justificadas por sus patrocinadores en la necesidad de recoger la producción valiosa de buenos escritores e investigadores por la que no se interesa la ceguera de los editores privados, terminaron siendo un arma de poder para sus directores.

En ellas la publicación de libros, en general, no ha respondido, a una demanda real, y no ha estado orientada, por consiguiente, a atender a una parte del mercado necesitada de esos libros. Ha servido para contentar a los viejos amigos o para ganar otros nuevos al brindarles la posibilidad de editar sus escritos y principalmente para conseguir una especie de autosatisfacción. Yo he pensado, a veces, en la posibilidad de un erotismo de la edición, similar al del poder político cuyo atractivo principal, consiste en que todo son mieles: el sujeto gana amigos, afianza deudas y no sufre riesgo alguno económico porque el contribuyente corre con todos los gastos.

No es sorprendente, pues, que los ejemplares durmieran en los almacenes años y años, a pesar de que muchos fueron regalados con generosidad y otros, por razones políticas, pasaron a engrosar los fondos de las bibliotecas que se crearon en la República. Un cambio en la política editorial pareció introducirse cuando se incluyeron en el catálogo las *Poesías completas* de A. Machado y, especialmente, *Platero y yo.*

La guerra interrumpió la mortecina actividad editorial que no ha desaparecido del todo en nuestros días, pues de los fondos se hizo cargo el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que ha seguido reeditando algunos títulos.

Es la primera editorial de libros ajenos en que se embarcó Juan Ramón y, con casi seguridad, su labor en este caso se centró en la producción, en la vigilancia de la imprenta para que las obras salieran con las menos erratas posibles, los volúmenes fueran de bella apariencia y su lectura, por la distribución tipográfica, resultara apetitosa. No son ediciones lujosas, ni llaman la atención por sus ideas originales. Los tipos usados son vulgares y el conjunto resulta sobrio. La elegancia, aparte de en una equilibrada distribución de las portadas, reside fundamentalmente en los generosos blancos de los márgenes.

Este período fue de gran trascendencia en la vida de Juan Ramón. Durante él conoció a Zenobia Camprubí Aymar, educada en América, que acudía a los actos culturales organizados por la Residencia. El poeta terminó, rendidamente enamorado, casándose con ella en Nueva York en marzo de 1916.

Zenobia fue para Juan Ramón un mirlo blanco. Le comprendió, le soportó y le resolvió los problemas económicos con sus ideas prácticas: «¡Es tan buena y tan intelijente, y tan trabajadora! Si se quedara soltera y no tuviera fortuna podría vivir

sobradamente con lo que, por gusto, gana en sus negocios particulares. Ella no comprende que una mujer no haga nada, aunque no lo necesite», le dice a su madre en una carta [37]. Y en efecto, Zenobia se propuso liberarle de los diarios problemas económicos: «Toda mi vida mi propósito ha sido que Juan Ramón no tuviera ninguna preocupación económica, y no las ha tenido» [38]. Los negocios principales de Zenobia, aparte de la traducción y edición de Rabindranath Tagore, fueron el alquiler de pisos amueblados, principalmente a americanos, y la comercialización de la artesanía española para lo cual montó una tienda, Arte popular español.

Como la pérdida de su gran fortuna familiar y su nuevo estado le obligaban a conseguir unos ingresos suficientes para mantener una familia, los que no podía alcanzar de ninguna manera con los derechos literarios de su obra poética, única cosa en el mundo que le interesaba y a la que dedicaba su vida por entero, tuvo la idea de lograrlos trabajando en la industria editorial, como lo estaba haciendo gustosamente en las publicaciones de la Residencia, y aceptó la oferta que en el propio año 1916 le hizo la Editorial Calleja, una de las editoriales más importantes de España y la más importante de Madrid.

Había sido fundada en 1876 por Saturnino Calleja, a los veintitrés años, cuando era un empleado de la librería Jubera, especializándose desde el principio en el campo pedagógico. Su fama le vino de las variadas colecciones de cuentos infantiles, que leyeron la mayoría de los niños españoles que sabían leer, pero su negocio se consolidó con los libros y material de enseñanza primaria, en cuyo campo sólo tuvo un rival digno, la librería Hernando, y con sus colecciones de obras religiosas, con la conocida Biblioteca Perla, la de Industrias Lucrativas, la de Ciencia y Acción, la Aurea, las obras de medicina, etcétera.

Era una empresa de gran volumen económico y de gran complejidad y pocas personas habría con menos cualidades para dirigirla que Juan Ramón, aunque los hijos de Saturnino, que había muerto en junio de 1915, deslumbrados por el renombre del poeta y por su interés por las cuestiones tipográficas llegaron a pensar lo contrario.

El mucho trabajo al tener que acudir mañana y tarde a la editorial para preparar, entre otras, las ediciones de sus obras, le produjo una gran depresión. Por otro lado, y aunque los Calleja se portaron siempre con él con gran generosidad, surgieron desavenencias en la orientación de las ediciones y Juan Ramón prefirió abandonar el puesto. Recomendó para sustituirle a José Moreno Villa, que trabajaba en el Centro de Estudios Históricos con Gómez Moreno, y que se mantuvo en la casa hasta que las finanzas empezaron a marchar de mal en peor y fue preciso hacer una reestructuración de la empresa, es decir, un gran despido de empleados, en 1921.

Aprovechando su paso por la Editorial Calleja editó allí *Estío* (1916), *Sonetos espirituales* (1917), *Diario de un poeta recién casado* (1917) y *Platero y yo* (1917) realizadas todas en la imprenta Fortanet y bajo el epígrafe común de Obras de Juan Ramón Jiménez. La edición de *Platero y yo* no era la primera. Esta había aparecido aunque no completa y con una tirada de 3.000 ejemplares en la Editorial La Lectura, ilustrada

---

[37] *Cartas. Primera selección*, pág. 170.

[38] *Juan Ramón de viva voz*, pág. 300.

por Fernando Marco y dentro de una colección denominada Biblioteca de la Juventud, en la Navidad de 1914. Como compensación, Juan Ramón recibió, por una edición de 3.000 ejemplares, 500 pesetas de la editorial [39], la cual hizo otra edición posterior encuadernada en tela.

La Lectura, que se inició con el siglo como revista y dirigía Francisco López Acebal, había sido fundada en 1913 y contaba con dos colecciones importantes, una, la de Clásicos Castellanos, que aún se mantiene viva a pesar de los años transcurridos, y otra de Pedagogía. En ella tuvo una intervención importante, como socio fundador y, posteriormente, como director, el pedagogo Domingo Barnés, que sería subsecretario de Instrucción Pública durante el bienio reformista de la República y más tarde, ministro. Probablemente, a él se debió el que la editorial fuera absorbida por Espasa-Calpe en diciembre de 1930, pues pasó a ésta como consejero.

Años más tarde volvió Juan Ramón a tener relación con La Lectura cuando ésta se encargó de distribuir las obras de Rabindranath Tagore, el poeta indio que obtuvo en 1913 el premio Nobel y cuyas primeras traducciones al español habían sido hechas por Zenobia en 1915 para mostrar a su enamorado el parecido que existía entre los dos poetas.

Antes de la boda, en 1915, Juan Ramón había incitado a Zenobia a publicar la traducción de la obra de Tagore *Luna Nueva,* que ella había hecho y él corregido. Fue un ensayo tímido pues Zenobia no se atrevió a poner su nombre completo y se limitó a las iniciales Z. C. A.

El gusto por el trabajo en colaboración, las similitudes entre ambos poetas y el éxito económico, les animaron a publicar una veintena de obras de Tagore, de cuya distribución se encargó durante algunos años la Sociedad General Española de Librería, sucursal de la parisina casa Hachette, que había sido establecida en España (1914) por Manuel Aguilar, el futuro gran editor. Aguilar hizo de la nueva empresa una gran distribuidora de periódicos españoles y extranjeros y de libros. Creó, además, una gran red de librerías, las de ferrocarriles, con tan buena fortuna que pudo ufanarse de que en muchas ciudades la librería de la estación era la mejor de la localidad [40].

Las condiciones que recibió Juan Ramón de la casa distribuidora fueron extremadamente favorables. Prácticamente le adelantaba el importe de la edición de cada libro a cuenta de una cantidad de ejemplares que adquiría en firme, y vendía más de 500 ejemplares de cada título al año. Para Juan Ramón y Zenobia, la operación era el mejor de los sueños convertido en realidad. Preparaban el texto, seleccionaban el papel y la tela de encuadernación, diseñaban la distribución tipográfica de los libros, cuidaban de su impresión y se desentendían, dejándola en buenas manos, de las pesadas tareas de la comercialización.

Fue una suerte que apenas duró un lustro. Pronto decrecieron las ventas, la Sociedad retiró su oferta de adquirir en firme una cantidad elevada y se derrumbaron los sueños del matrimonio de publicar dos colecciones más, una de obras escogidas de Juan Ramón y otra de grandes obras de la literatura universal [41].

39 *Ibíd.,* pág. 273.

40 MANUEL AGUILAR MUÑOZ: *Una experiencia editorial.* Madrid, 1972, cap. VIII.

41 En el Archivo Histórico Nacional se conservan cartas y liquidaciones de ventas remitidas por la

Posteriormente, la distribución de las obras de Juan Ramón la tuvo el librero León Sánchez Cuesta, cuñado de Pedro Salinas, al que están ligadas algunas aventuras editoriales minoritarias, como la de la revista *SI («Boletín Bello Español» del Andaluz Universal»* (1926) o *Ley «(Entregas de Capricho), Ley de Algo: a la Poesía: por Ej.»,* (1927) de las que aparecieron sólo un número o las ocho entregas de *Unidad* (1925), o un cuaderno de cuatro páginas (1928), publicado con el título *Obra en marcha (Diario Poético) de J. R. J.* todos estos pliegos estaban muy bien impresos sobre un papel excelente.

Otro intento fallido lo constituyen la revista *Indice* y la Biblioteca del mismo nombre y con el subtítulo (de definición y concordia). De la primera, distribuida directamente, sólo aparecieron cuatro número (1921-22), aunque Juan Ramón se había hecho la ilusión de que podría llegar a ser un buen negocio [42]. Tenía una pobre presentación, estaban compuestos a dos columnas, con páginas amazacotadas y sin márgenes, aunque Juan Ramón intentó darle alguna variedad con el papel de color para los anuncios y con una hoja suelta de suplemento adornada con un dibujo. La Biblioteca llegó a publicar (1923) siete volúmenes, bien impresos, con generosidad en el tipo de letra y en los márgenes, y encuadernados en tela con las letras doradas. Seis contenían obras breves de Alfonso Reyes *(Visión de Anahuac),* José Bergamín *(El cohete y la estrella),* Góngora *(Fábula de Polifemo y Galatea),* Antonio Espina *(Signatario);* Rubén Darío *(Cartas y versos a Juan Ramón),* y Salinas *(Presagios).* El otro volumen estaba formado por reproducciones de dibujos de niños, de Benjamín Palencia, con unas palabras previas de Juan Ramón. La exclusiva de venta la tuvo la librería y Editorial Rivadeneyra. Juan Ramón la concibió como continuación de la revista y estaba «inspirada en los mismos criterios de selección fina y justa. Un tomito mensual bellamente impreso alternando los maestros con los jóvenes» [43]. Debería ser «una biblioteca de perlas» [44].

En el panorama de la tercera década destacan dos editoriales con las que Juan Ramón tuvo relaciones limitadas; Espasa-Calpe y la CIAP. Calpe había sido creada en 1918 por Nicolás María Urgoiti, director de la Papelera Española, que había logrado prácticamente un monopolio de la industria del papel. Como luchador nato que era, defendía duramente los intereses de su empresa, pero también estaba interesado por los temas culturales y le resultaba doloroso que los editores de libros y periódicos vieran en él el malo y, en su afán de ganar dinero encareciendo el papel, un grave peligro para el desarrollo cultural del país.

Urgoiti no se cansaba de repetir que los precios no eran la causa de las pobres ventas, sino la mala dirección y administración y para demostrar sus ideas creó (1917), en colaboración con José Ortega y Gasset, *El Sol,* quizá el mejor periódico que ha existido en España, pronto completado con un vespertino, *La Voz*. Al año siguiente,

---

Sociedad. V. María Teresa de la Peña Marazuela y Natividad Moreno *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, 1979.

[42] *Cartas. Primera selección,* pág. 201.

[43] *Ibíd.,* pág. 303.

[44] *Ibíd.,* pág. 246.

y también asesorado por Ortega [45], fundó la editorial Calpe, que tras la incorporación de Espasa y La Lectura, llegó a ser durante unos años la primera de las editoriales españolas. A través de la Colección Universal, dirigida por Manuel García Morente, puso al servicio del amplio público lector que se había ido formando, en ediciones excelentemente impresas, un gran repertorio de obras españolas y de la literatura universal, alguna de éstas traducidas por primera vez al castellano, a unos precios baratísimos. Incluso la Colección se enviaba gratis a los suscriptores de *El Sol.* En esta Colección apareció (1922) la *Segunda Antología Poética,* cuyo contenido describía Juan Ramón a Morente como «lo más sencillo y espontáneo de mi larga obra poética juvenil y un poco elegido con el mismo criterio, de la que ahora empieza» [46]. También publicó Espasa-Calpe, como sucesora de La Lectura, dos ediciones de *Platero y yo* (1933 y 1937). La primera antología, con el título de *Poesías escogidas* 1899-1917 había sido impresa (1917) por Fortanet y sufragada por The Hispanic Society of America. Juan Ramón recibió la mitad de los ejemplares, 300, de los que el matrimonio puso una parte a la venta, dedicando el resto a obsequios.

Como una estrella fugaz brilló en el firmamento de la edición española, a caballo entre la tercera y cuarta décadas, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, CIAP, creada por los hermanos Bauer, banqueros judíos, quienes confiaron la dirección literaria a Pedro Sainz Rodríguez, ateneísta, conspirador, catedrático de la Universidad y erudito en libros.

La nueva editorial contó pronto con una buena organización de ventas y con un gran catálogo, pues absorbió viejas editoriales como Atlántida, Renacimiento y Mundo Latino, y librerías de tanta importancia como Fernando Fe. Se anunciaba como la más poderosa entidad editorial de España y la de más modernas orientaciones. Ofrecía los mejores libros porque contaba con la exclusiva de la casi totalidad de las más reputadas firmas de la literatura, de la ciencia, de la filosofía y de la política contemporáneas, pues ofreció a muchos escritores sueldos mensuales para que pudieran dedicarse a escribir sin preocupaciones crematísticas. Decía disponer del más moderno material de propaganda, que ponía a disposición de los libreros para el montaje de escaparates y adorno de fachadas y destinaba un fuerte presupuesto a propaganda en la prensa, en la radio, en los cines, en ferrocarriles, etc.

Editaba revistas propias y ayudaba a otras, como la *Gaceta Literaria,* de Giménez Caballero y se preocupaba de la difusión del libro a través de sus librerías, sucursales y agentes, así como mediante la creación de pequeñas bibliotecas. También de la atracción de los autores, asegurándoles sueldos mensuales para que pudieran dedicarse a escribir sin preocupaciones crematísticas, y ofreciéndoles generosos banquetes [47].

No es sorprendete, por ello, que los autores de la casa denunciaran su indefensión [48] cuando, al quebrar la banca, cerró la editorial y sus libros pasaron a los carrillos de la calle, donde se estuvieron vendiendo a precio de saldo hasta que su bajo precio,

---

[45] GONZALO REDONDO: *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset.* Madrid, 1970.

[46] *Cartas. Primera selección,* pág. 238.

[47] PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ: *Testimonios y recuerdos.* Barcelona, 1978, págs. 124-136.

[48] JOSE ESTEBAN: «Editoriales y libros de los años treinta», en *Cuadernos para el diálogo,* diciembre, 1972, págs. 298-302.

el poco valor del dinero, la escasa oferta y el hambre de lectura que despertó la guerra civil, dieron fin a esta enorme masa, que estuvo a punto de arruinar al resto de los editores por el derrumbe de los precios y de desesperar a los autores afectados que no podían reeditar los títulos en saldo.

La CIAP hizo una segunda edición (1931) de *Eternidades,* que disgustó terriblemente a Juan Ramón por su deficiente presentación. Además, le resultó difícil cobrar lo que le adeudaba la CIAP tanto por los derechos de este libro como por la venta de obras editadas por él y que distribuía la editorial [49].

Al hundirse la CIAP, Juan Ramón coqueteó con otra editorial, Signo, de la que eran propietarios Pedro García Valdés y Juan Palazón, amigos y paisanos de Juan Guerrero. Pensó ayudar estos jóvenes brindándoles su asesoramiento gratuito para la selección de autores y traductores con destino a dos colecciones que podían realizar, una minoritaria y otra de carácter general [50]. Pero, siendo personas modestas, desconfiaron de los brillantes proyectos juanramonianos y el poeta perdió pronto la confianza en ellos porque no tenían mucho gusto y no quería o no podían gastar lo suficiente para atender a los caprichos de su mentor, que les había entregado la distribución de sus libros y planeó con ellos la edición de toda su obra, dentro de uno de los muchos planes que elaboró por aquellos años.

Signo hizo en la imprenta de Silverio Aguirre una discreta edición de *Platero* (1934), encuadernada en tela roja y con las ramitas de perejil [51] que había dibujado Ramón Gaya estampadas en la tapa, y una soberbia de *Canción* (1936), impresa también por Aguirre y encuadernada en tela amarilla por Calleja, el encuadernador en el que tanta fe tenía Juan Ramón.

Canción constituía el tercer volumen de Unidad, nombre que el poeta dio a una proyectada edición de toda su obra, distribuida en 21 volúmenes —7 en verso, 7 en prosa, a los que añadía otros 7 más (numerados con letras, de la A a la G) de complemento [52]. *Canción* está impresa en un espléndido papel, con un entintado correcto, con un tipo de letra grande, del cuerpo 14, y cuidado en el texto, aunque con defectos en el índice, que está compuesto en un cuerpo menor y versalita. El folio en la parte superior (versalitas) lleva en las páginas pares e impares J. R. J. Obra poética. Canción, insistencia inútil y megalómana. En la parte inferior, al centro, el número de la página. Las canciones, encabezadas por un número correlativo, tienen el título en versales, están centradas y, según las normas al uso, justificadas sólo por el lado izquierdo.

Están muy bien resueltas y resultan bellas por su esbeltez la anteportada y la portada, encabezadas ambas por J. R. J. CANCION. El pie en la primera es Signo Editorial Madrid, con una enorme S que ocupa sola una línea. En la segunda, sobre las ramitas de perejil campea: AMOR Y POESIA CADA DIA. La edición tiene dos

---

49 *Juan Ramón de viva voz,* págs. 234 y 254-55.

50 *Ibíd.,* págs. 87-89.

51 JUAN RAMÓN escogió desde joven como signo de recompensa la ramita de perejil de los espartanos. *Cartas. primera selección,* pág. 408.

52 *Ibíd.,* pág. 373.

láminas: la reproducción de una cabeza de Zenobia hecha por la escultora Marga Gil Röesset y el manuscrito autógrafo de una poesía, Las palomas.

Francamente bien impresos por Aguirre, en un papel excelente, editó una serie de veinte cuadernos o entregas, formados por una cubierta y ocho (normalmente), o cuatro páginas interiores del mismo papel, de 28 por 20 cm., que contienen composiciones cortas originales o traducciones en prosa o en verso. La cubierta está impresa en rojo, el interior, en negro. La primera suele llevar un título y debajo el nombre de las cuatro o, más raro, tres composiciones que lo forman. En vez de pie editorial, en la parte inferior de la portada un curioso: Presente J. R. J. V. El pie de imprenta, en la última de la cubierta. La composición del texto es como la de *Canción,* pero sin folio arriba ni número de la página abajo. Al final de algún poema, entre paréntesis, la fecha de composición.

Y aquí acaba, con la guerra civil, nuestro paseo por las aventuras editoriales de Juan Ramón. No cesó con el destierro el interés por la obra bien impresa [53], pero el alejamiento en que vivió en Estados Unidos y Puerto Rico de los talleres donde se imprimían sus obras, y principalmente su distinta situación social, le privaron de proseguir con sus ensayos tipográficos.

Se vanagloriaba del aporte que había hecho a la mejor presentación de los libros en España: «Quise renovar la tradición elzeviriana de Ibarra. Para oponer a la *plaquette* francesa, que entonces estaba introduciéndose, busqué en varias imprentas matrices como las de Ibarra e impuse su uso» [54]. Además de disfrutar con la conversación de los regentes de imprenta, le encantaba la propia contemplación de las máquinas trabajando: «A la imprenta, a gozar de la maquinaria», escribe en un resumen de una jornada cualquiera [55].

Tuvo gran vocación de editor, aunque ningún interés por los aspectos comerciales de la edición. Lo que le atraía eran otras partes de la actividad editorial: selección de los originales y especialmente su presentación física, en forma de libro, es decir, la confección tipográfica, las calidades del papel y de la encuadernación y la carencia de erratas. Odiaba los libros que él llamaba *erratudos.*

Quería compartir la belleza con las almas capaces de distinguirla y disfrutarla, comunicando bellos mensajes, propios y ajenos. Empezó su tarea editorial de obras ajenas creando la revista *Helios,* la prosiguió preparando, por invitación de Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza,* y asesorando a los Martínez Sierra en sus aventuras en Renacimiento. Trabajó en empresas editoriales ajenas (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Casa Editorial Calleja) y propias: edición de las obras de Rabindranath Tagore, de John M. Synge *(Jinetes hacia el mar),* de la revista y biblioteca Indice, terminando de espontáneo y benevolente asesor de la editorial Signo.

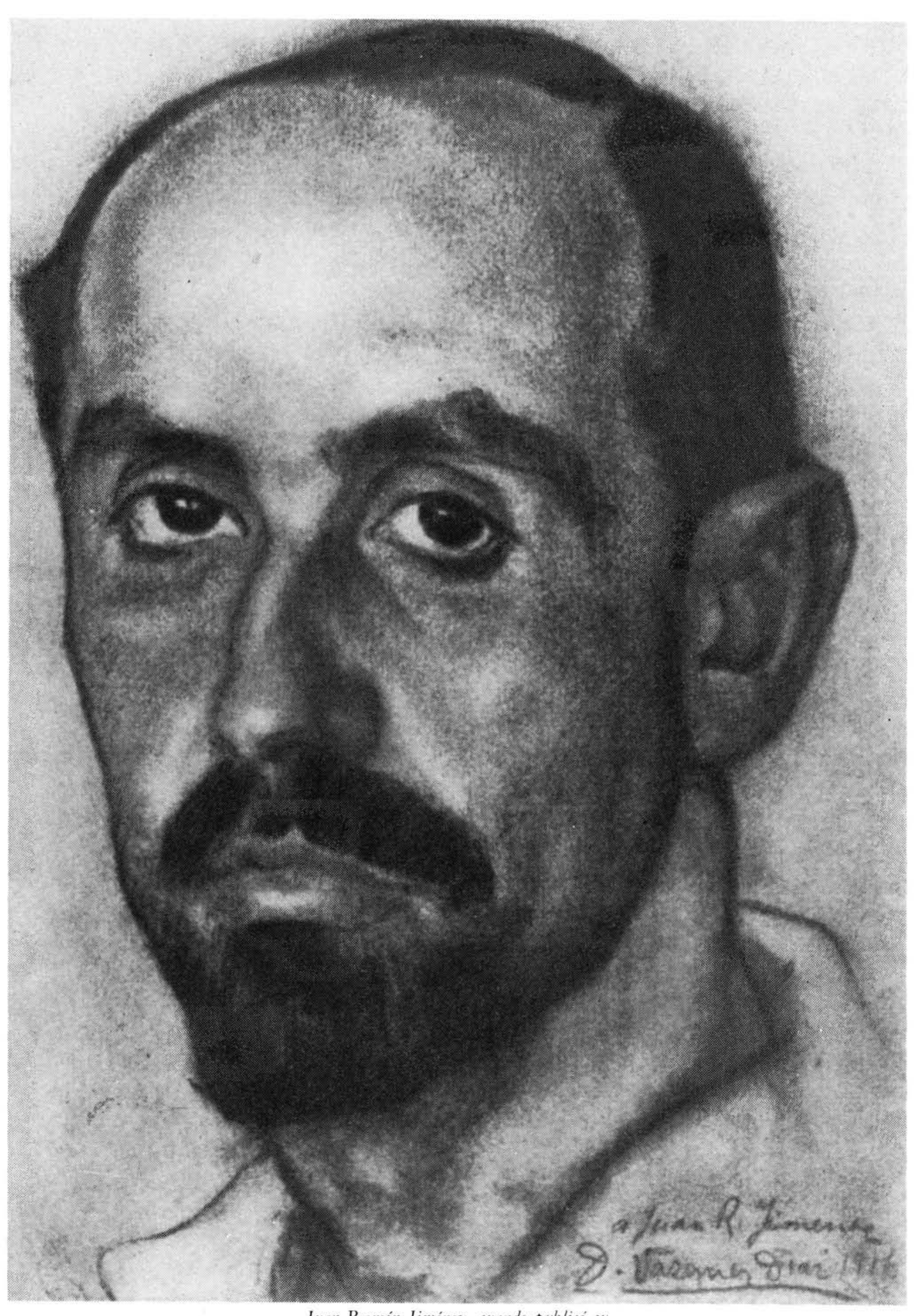
Antes de entregar sus obras a un editor, que naturalmente haría una edición conforme a su criterio e ideas estéticas, prefirió editarse él mismo, hacerse, como decía, «editor de la propia y sola obra», aunque esto supusiera una pérdida, o una merma, en el rendimiento económico de su trabajo intelectual, que él tenía en gran estima.

---

[53] *Cartas literarias,* pág. 224.

[54] *Conversaciones,* págs. 52-53.

[55] *Cartas. Primera selección,* pág 275.



Juan Ramón Jiménez, cuando publicó su
Segunda Antolojía Poética *(1898-1918),*
por Daniel Vázquez Díaz.

Pensaba que el soporte o continente no debía desmerecer del contenido, que la belleza del primero debería predisponer a un gozo más pleno del segundo. «Creo que el libro por sí, aparte de su contenido, debe ser una obra de arte» [56]. Se veía capacitado para crear una obra gráfica bella, pues no hay que olvidar su temprana inclinación a la pintura ni sus años sevillanos de aprendizaje. Como es natural en cualquier persona, las ideas de Juan Ramón sobre la belleza plástica experimentaron cambios a lo largo de su vida. Concretamente sus ideas sobre la belleza tipográfica sufrieron un proceso similar al de su creación poética, que fue un largo camino hacia un ideal de perfección.

El apremiante deseo de originalidad de sus dos primeros libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta,* le arrastró a unas creaciones poéticas y tipográficas de gran ingenuidad, de las que luego tuvo que arrepentirse. La discreta belleza de los libros que siguieron a estos dos primerizos en las dos primeras décadas del siglo, fue desbordada por la gran calidad, calidad de bibliófilo, de las ediciones de las dos siguientes, de esos bellísimos pliegos o entregas de *Sí, Ley, Unidad, Obra en marcha* y, especialmente, *Cuadernos.*

Su desinterés por los aspectos comerciales tiene, aparte del hecho de haber nacido y crecido en una familia muy rica, una doble explicación: despreocupación económica y selectividad de la audiencia. No tuvo en su vida, como buen señorito mimado, afán de lucha para ganar el pan del diario sustento ni preocupaciones crematísticas, aunque le doliera terriblemente la pérdida de la fortuna familiar.

Sin embargo, un poco de sus obras, un mucho de las traducciones de Rabindranath y, especialmente, las sensatas ideas comerciales de Zenobia, le proporcionaron unos ingresos discretos y suficientes para poder vivir con la dignidad de un profesor universitario y dedicar algunas pesetas a caprichos editoriales minoritarios, y consiguientemente ruinosos, como las ediciones de entregas [57].

Dedicó su obra a la minoría (al principio «a la minoría siempre»; después, «a la inmensa minoría») [58], a un grupo selecto de amigos y de personas superiores capaces de comprenderla y admirarla. No sintió la tentación de una audiencia amplia porque no estaba dispuesto a descender de su pedestal para ser comprendido por un número mayor de personas. En una carta a Machado, pregunta y confiesa: «Antonio, ¿tú has sentido alguna vez el anhelo de la popularidad? Yo cada vez lo comprendo menos» [59]. Era sincero y la popularidad que le proporcionó *Platero y yo* no le hizo especialmente feliz.

Huyó de los homenajes populares y si hubo un tiempo en que pudo ilusionarse don la consecución de un premio de la Academia (para satisfacción de su madre y hermanos), y daba por hecho su próximo ingreso en ella [60], luego, al irse reduciendo el círculo de personas cuyo trato le agradaba, incluso renunció tres veces a un sillón que le ofrecieron primero durante la monarquía, más tarde en tiempos de la república y finalmente en la época franquista [61].

---

[56] *Juan Ramón de viva voz,* pág. 30.

[57] *Ibíd.,* pág. 281.

[58] *Cartas literarias,* pág. 194.

[59] *Cartas. Primera selección,* págs. 116-17.

[60] *Ibíd.,* pág. 180.

[61] *Ibíd.,* pág. 408.

Se confesaba enamorado de su trabajo, y en él encontraba suficiente recompensa [62]. En efecto, fue un gran profesional, como otros famosos contemporáneos suyos (Cajal, Menéndez Pidal, Asín Palacios, etc.), enamorado de su quehacer, al que se entregaba mañana, tarde y noche, y al que conocía en profundidad pues no vivía más que para leer poesía ajena, para componer y recomponer la propia y para hablar con cualquiera de la una y la otra.

Gustó de la torre de marfil, como los poetas alejandrinos, quienes, según Timón de Fliunte [63], mientras garrapateaban papiros en la jaula dorada del Museo, disputaban incesantemente entre sí. Juan Ramón llegó a sentir increíbles fobias contra los que, después de haber sido sus amigos (Guillén, Salinas, Ramón Gómez de la Serna, etc.), pensaba él que le habían ofendido. Su lengua y su pluma se ensañaron, muchas veces sin justificación, en charlas con amigos o en hojas impresas en pequeño número que enviaba por correo.

Se justificaba diciendo que obraba así en defensa propia: «*Después* de haber sido *incitado,* he podido hacer una crítica más o menos dura de sus vidas y obras, pero siempre dentro de la verdad histórica; y, sobre todo, *no he calumniado.* Sin duda he sido implacable con algunos, pero nunca *vil*». Y terminaba generoso: «Si les puedo servir en algo *otra vez,* lo olvidaré todo» [64].

La indiferencia hacia la multitud hizo que fueran muy limitados sus contactos con las grandes editoriales de su tiempo. la CIAP sólo publicó una obra suya, como La Lectura. Dos publicaron Renacimiento, dirigida por su gran amigo Martínez Sierra, y Espasa Calpe, pero ninguna Aguilar, Mundo Latino, Caro Raggio o los editores catalanes, que ya entonces se llevaban casi la mitad de las ediciones españolas. La editorial que más obras publicó, cuatro, fue Calleja, pero porque Juan Ramón era su director o asesor literario en aquellos momentos.

El deseo de perfección («estoy arrepentido de la mayor parte de los libros que he publicado». «Mi obsesión actual es no haber esperado a estos últimos años de mi vida para haber impreso mis escritos». [65], las exigencias en la presentación material y la desconfianza en los editores comerciales, como en el caso de su última experiencia con los muchachos de Signo, paralizaron la publicacián de una gran parte de su obra que, como reacción, crecía y crecía al tiempo que estaba siendo sometida a un continuado proceso de pulido, en busca de una cada vez mayor actualidad, es decir, eternidad. Lo que él deseaba con afán fue que su obra tuviera la eternidad y actualidad simultáneas de los clásicos.

Pero el silencio y la obra callada no cuadraban con Juan Ramón, que precisaba comunicar permanentemente a unos pocos sus creaciones. Por ello editó, con esfuerzo económico, las bellas y breves entregas aludidas e incluso llegó a pensar en establecer un pequeño taller tipográfico en su propio domicilio. El sueño no pudo convertirse en realidad por exigencias sindicales. El tipógrafo que manejara aquel taller en horas

[62] *Ibíd.,* pág. 408.

[63] RUDOLF PFEIFFER: *Historia de la Filología Clásica.* Madrid, 1981, pág. 183.

[64] *Cartas literarias,* pág. 223.

[65] *Cartas. primera selección,* pág. 408.

extras, no podía ser, por razones sindicales, el escogido por Juan Ramón por ser de su confianza, sino al que le correspondiera según el turno establecido en la Casa del Pueblo [66].

HIPOLITO ESCOLAR
Director de la Biblioteca Nacional
Paseo de Recoletos
MADRID

[66] *Juan Ramón de viva voz*, pág. 82.

Filosofía del lenguaje cinematográfico

Filosofía de la Imagen Movimiento

Desde que el cine es cine e incluso desde que se ha impuesto como arte y manifestación creadora del siglo XX, no ha sido muy frecuentado por los filósofos y la filosofía. Se recuerda que Bergson iba al cine y en su filosofía los cineastas y los estudiosos del cine como arte del ritmo y el movimiento, han buscado motivaciones en cierto modo profundas. Mis maestros Heidegger y Gentile, casi nunca se acercaron al cine en sus escritos sobre filosofía del arte y a lo que él pudiera representar en la cultura de la imagen, en la vida del siglo y en cuanto manifestación de una cultura planetaria en un sentido original del término. Sólo una vez, Heidegger, en su última etapa, al tratar concretamente, al igual que su contemporáneo Ugo Spirito, del diálogo entre culturas, se refiere al «enigma de Rashomon», metáfora que pertenece al mundo cinematográfico, en recuerdo de la famosa película de Akira Kurosawa. En su obra «Comienzos de una nueva época», el italiano Ugo Spirito, enamorado de la idea de una cultura unitaria del «mundo del mañana», atribuye un papel de primer orden en esta materia a la naturaleza del cine como arte, a la arquitectura y al arte abstracto. La cosa es en cierto modo evidente, por cuanto el cinema como arte de nuestro tiempo está abierto al campo de creatividad común con la participación de realizadores de otras culturas, sobre todo, si pensamos en la aportación japonesa, rusa e india en esta materia fascinante.

Hace casi cincuenta años Giovanni Gentile, filósofo neoidealista, escribió un penetrante prólogo a un libro de Luigi Chiarini, promotor de la Mostra de Venecia, donde analizaba en términos de filosofía idealista y concreta a la vez, la naturaleza del cinema como arte mecánico con evidente finalidad poética, enmarcado en un concepto del arte como sentimiento y como lenguaje expresivo. En los últimos años, sobre todo, en Francia, han florecido los estudios sobre el lenguaje cinematográfico y el contenido poético del cine. Discípulos de Heidegger, como Roger Munier, traductor de textos célebres del filósofo de Friburgo, como su escrito sobre el humanismo, han escrito cosas bastante enjundiosas en esta materia. Su referencia al cine como imagen fascinante y al cinema como «catharsis» de la realidad, ha sido acogida con fervor por los estudiosos del lenguaje cinematográfico. Y, sin duda, con la aparición reciente del primer volumen de análisis filosófico sobre «La Imagen Movimiento», del profesor Gilles Deleuze, se puede decir que la filosofía se ha trasladado con todo su peso reflexivo al cine. Heidegger recordaba una vez a los premios Nobel de Física que era cometido del filósofo enseñar a los físicos lo que es la física. Ahora la filosofía acomete una tarea parecida para el mundo del arte cinematográfico. No había ocurrido algo

semejante desde 1929 cuando Agostino Gemelli llevaba en Milán la psicología experimental al cine y escribía sobre el tema de la fascinación de la imagen páginas que conservan aun hoy su frescura y actualidad científica. El libro de Deleuze está destinado a tener amplio eco, después de la trayectoria de su autor marcada por libros sobre Freud («Anti-Edipo»), sobre Kafka y la territorialidad del lenguaje de las minorías culturales y sus estupendos estudios sobre la filosofía de Nietzsche y sobre Proust, sobre Bergson y sobre Espinosa-garantía de que esta aproximación al cine del estudioso francés es de veras penetrante e importante.

Como es en cierto modo fascinante su lectura. Tras su teoría del cine y de las artes cinéticas, está como era natural todo un caudal de «tesis sobre el movimiento» como realidad física en el mundo exterior y la imagen como realidad psíquica en la conciencia. «El descubrimiento bergsoniano de la imagen-movimiento y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva aún hoy tal riqueza que no estamos seguros de que se hayan sacado de ella todas las consecuencias. A pesar de la crítica demasiado somera, que Bergson hará (algo después de escribir "Materia y Memoria") del cinema, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, tal como la considera él y la imagen cinematográfica». Pero este último libro de Deleuze no se limita a ser una simple exposición filosófica de las tesis sobre el movimiento en sus relaciones, bergsonianas o postbergsonianas, con el cinema. Es una perspectiva del cinema desde dentro, donde está presente la rica carga teórica surrealista y expresionista de los años veinte y treinta y una honda penetración en la esencia misma del cine de montaje como expresión por excelencia de los logros formales del Séptimo Arte, el arte verdadero y específico del siglo XX, que en una misma experiencia estética reúne los postulados aristotélicos en torno a la *poiesis,* la *tecné* y la *mimesis* [1].

Lo importante, sin embargo, es el hecho de que Deleuze no ha ido solamente a ver lo que han dicho los que han escrito sobre el cine como arte del movimiento. Ha hecho algo más y, por ello, su libro es una novedad. Ha ido al cine como filósofo, y como filósofo se ha colocado ante lo que significa la obra de Dreyer, Murnau, Griffith, Eisentein, Pudovkin, Sternberg, Bresson, Kurosawa. Y al estudiar la esencia del primer plano y del montaje, y de todas las operaciones de confección de una película, puede decir después de dos décadas de euforia de semiótica del cine que el cine, más que a la lingüística, pertenece al sistema de la informática. Que la imagen es al mismo tiempo visible y legible. Que cuando el vaso de leche invade la pantalla en la película «La casa del doctor Edwards» de Hitchcok, la imagen blanca representa, al igual que una imágen negra, el vacío de la imagen misma donde el encuentro entre saturación y rarefacción marca la función del límite de las posibilidades expresivas de la imagen. Toda la exposición de nexo imagen en movimiento en el cine, Deleuze la hace a través de una detenida lectura de un material fílmico vasto y hondamente analizado. Los descubrimientos de los grandes del cine están allí, sometidos a examen detenido y preciso: la concepción geométrica del encuadre en Dreyer y Antonioni; el número de oro y su sección en Eisenstein; el espacio pictórico expresado como ideas en Murnau; la idea del plano, en suma, como movimiento. Tras la composición de la

[1] Cfr. *Gilles Deleuze: «Cinéma I. L'Image-Mouvement»,* Les Editions du Minuit, 1983, págs. 11 y sigs.

imagen movimiento a través del montaje acelerado de Griffith con la superposición en el mismo plano de Babilonia y de América, está toda una concepción filosófica del tiempo en función del movimiento. Lo que desde los presocráticos había sido sólo una idea y una aproximación especulativa, con el cine es captación organizada de los conceptos, en una palabra: «práxis».

A través del cine, la conjunción entre la imagen y el movimiento ha logrado algo que es al mismo tiempo del dominio de la cibernética y del dominio de la psicología: la *imagen acción* y la *imagen afección,* integradas ambas en la *imagen-percepción* a cuyo estudio Arnheim dedicó reflexiones válidas hace cosa de cuarenta años.

Tres dominios destacan en la gran aventura estética del cine: *el dominio psíquico-biológico* que corresponde a la noción ambiente; *el dominio matemático* que corresponde a la noción de espacio; *el dominio estético* que corresponde a la noción de paisaje. Este último es, sin duda, el más fascinante, el que se abre a una estética generalizada que Roger Caillois preconizara y que el cine encarna más que ningún tipo de arte figurativo. La prefiguración de los estupendos logros del cinema en esta materia de infinitas posibilidades Eisenstein la veía en la antigua pintura de paisaje china y japonesa, y desde el punto de vista de la expresión mimética en la tradición del teatro japonés Kabuki. Kurosawa, «uno de los más grandes cineastas de la lluvia», confiesa que lo más difícil para él es el paso de la inmovilidad al movimiento. Para realizar este momento, dice, «necesito reflexionar durante meses».

Pero la reflexión de Deleuze no podía dejar de lado lo más patente y lo más urgente en cuanto análisis. Nos referimos a la crisis misma del cinema, la crisis del cinema en cuanto *imagen-acción.* La que insinúa la necesidad de una imagen pensante, que convendría acaso buscar más allá del movimiento. He aquí cómo al acercarse de veras al cine, arte del movimiento, la filosofía insinúa ya un destino eleata de este singular espectáculo de las multitudes silentes.

La imagen acción está en el centro temático reflexivo del cinema. Hay que distinguir en esta materia entre la gran forma y la pequeña forma. A través de ellas se produce una especie de invasión del pensamiento por la realidad audiovisual. Se modifica una situación y se instaura otra. Este doble proceso, modificación-instauración, lo percibía Merleau-Ponty en igual medida en el destino de la novela contemporánea, de la psicología moderna y del espíritu del cinema, en un sugestivo estudio filosófico sobre «El cinema y la nueva psicología» [2] (cfr. Merleau Ponty, *Sens et Non Sens,* Ed. Nagel, París, 1948, págs. 854 y sigs.). Todo ello implica una gran cesura regresiva y progresiva.

El lenguaje de la Imagen. Entre lo real y lo imaginario. Lo diferente y lo más profundo.

La teoría del lenguaje puede partir ahora de un balance, que significa al mismo tiempo un patrimonio de ideas adquiridas y una apertura a horizontes y puntos de vista continuamente renovados. Es, sin duda, mérito suyo, y mérito de primer orden,

[2] Conferencia pronunciada el 13 de marzo de 1945 en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, París.

sobre todo, en su dimensión estructuralista, el haber introducido en la dialéctica real-imaginario, un elemento de naturaleza ambivalente que pertenece a un orden diferente y a la vez a una identidad en sentido hegeliano. Nos referimos al elemento simbólico. Su naturaleza se extiende más allá de lo real y lo imaginario y es precisamente en la capacidad de negarse a confundir lo simbólico y lo imaginario, confusión en más de un orden posible, donde estriba la originalidad de la teoría estructuralista del lenguaje.

Este elemento *diferente* de lo real y lo imaginario, pero, sobre todo, diferente en su estructura, con respecto a este último elemento, ha sido en la exploración del lenguaje de la imagen y más concretamente en el lenguaje cinematográfico donde en formas acaso más patentes se ha puesto de manifiesto. Ha sido necesaria la irrupción, en el discurso, de una retórica de la imagen, para que el carácter simbólico del lenguaje de la imagen y del lenguaje suyo de más realizada estructura estética y semiológica, apareciera en su naturaleza irreductible tanto a lo real como a lo imaginario y, como observaría Deleuze, «más profundo que ellos». «Nosotros no sabemos en absoluto por ahora en qué consiste este elemento simbólico. Podemos decir por lo menos que la estructura correspondiente no tiene relación alguna con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, ni con una esencia inteligible. Nada que ver con una *forma:* porque la estructura no se define para nada por una autonomía del todo, por una pregnancia del todo sobre las partes, por una *Gestalt* que se ejercitaría en lo real y en la percepción; la estructura se define al contrario por la naturaleza de ciertos elementos atómicos que pretenden dar cuenta a la vez de la formación de todos y de la variación de sus partes. Nada que ver tampoco con *figuras* de la imaginación aunque el estructuralismo esté todo él penetrado de reflexiones sobre la retórica, la metáfora y la metonimia. Porque estas figuras implican ellas mismas desplazamientos estructurales que deben dar cuenta a la vez de lo propio y lo figurado. Nada que ver, en fin, con una *esencia,* ya que se trata de una combinatoria que se refiere a elementos formales que no tienen por sí mismos ni forma ni significación, ni representación, ni contenido, ni realidad empírica dada, ni modelo funcional hipotético, ni inteligibilidad tras las apariencias [3].

Constitución de una semiología del Cine

Estas consideraciones nos pueden abrir una perspectiva fecunda hacia la comprensión de un tipo de creatividad que es, sin duda alguna, al mismo tiempo arte y lenguaje. Arte figurativo que posee características específicas de la pintura, la escultura y la arquitectura, y lenguaje expresivo que participara de los elementos que configuran la literatura, el teatro y el espectáculo. En estas condiciones el arte cinematográfico, desde un punto de vista propio, participa de aquella especie de sintagma estereotipado que se refiere al arte como lenguaje. Tarea ésta que entra en el ámbito de la semiología, que se propone «el estudio de conjuntos significantes, entre los cuales el arte puede inscribirse al lado del lenguaje» (Dufrenne). El tema nos conduce de hecho

[3] Cfr. *Gilles Deleuze, A quoi reconnaît-on le structuralisme?* en «Histoire de la Philosophie», Le XX siècle, Ed. Hachette, París, 1973, págs. 301 y sigs.

hacia la constitución de una semiología cinematográfica, cuyas fechas de gestación han tenido y tienen aún sucesivas determinaciones. En efecto, una de estas determinaciones cronológicas ha podido ser la referencia que al cine ha hecho Roland Barthes al principio de la década de los sesenta, a través de sus «Elementos de semiología», y su «Retórica de la imagen». Otra ha podido ser el primer tomo del libro de Christian Metz *«Ensayos sobre la significación en el cinema»* a finales de la citada década, seguido de un segundo tomo de carácter metodológico algo más disperso y de libros como *«Lenguaje y cinema»* (1971) y *«El significante imaginario»* (1977), sobre psicoanálisis y cinema y *«Ensayos semióticos»* (1977). En realidad, el propio Metz ponía en duda en un diálogo con Raymond Bellour (1970) la legitimidad oficial del nacimiento de la semiología del cinema. No cabe duda, que consideraciones sobre el lenguaje cinematográfico que mantienen todavía su validez, se podrán encontrar en los escritos sobre la poética del film de un Bela Balazs, en las aportaciones sobre la *poética del film* de los formalistas rusos y, sobre todo, en el trabajo colectivo realizado en 1927 por Sklovski, Tynianov, Eichenbaun y, algo más tarde, en los excelentes escritos en esta misma materia del propio Roman Jakobson. En aquellos trabajos, según la misma confesión de Metz, se planteaban con bastante precisión algunos problemas esenciales en cuanto a la significación en el cinema y, por tanto, «sería absurdo no tenerlos para nada en cuenta bajo el pretexto de que no emplearan oficialmente la terminología semiológica» [4]. Una auténtica empresa semiológica del cinema no podría prescindir, en primer lugar, de las aportaciones de la lingüística en esta materia y, en segundo término, de una espléndida integración de los estudios cinematográficos en los dominios de una poética y de una estética que autores como Edgar Morin configuran con legítimo orgullo como una auténtica *estética generalizada.*

Tarea que va sin duda allende el propósito de llegar al término de la metáfora «lenguaje cinematográfico» e incluso es capaz de superar la alternativa del cinema entendido como arte o como lenguaje, alternativa nacida sin duda alguna, del mismo interrogante estético atribuido al arte en general. Lo cierto es, y en esto tiene razón Metz, que un estudio sobre la naturaleza del lenguaje cinematográfico no puede prescindir, como lo hacen algunos estudiosos, de la tricotomia saussuriana lengua-palabra-lenguaje, para demostrar precisamente que la carga energética en cuanto al cine se refiere está marcada por el primero de los tres términos. Y esto porque, forma de creatividad en pleno dinamismo, el cinema se presta con facilidad a la evasión de las estructuras fijas, de los sistemas codificados y de los «patterns» de las más diversas índoles. Pero todo ello, partiendo de la base de que el cinema se configura en un lenguaje «distinto», fuera en buena parte de la materia de los «analogon», y accede a un tipo propio de estructuras expresivas. Esta autonomía de lenguaje se ha ido fijando en unos dominios teóricos de paradójico carácter polémico. Hasta el punto de que, sostenedores suyos, han detectado en los estudios no demasiada lingüística, sino «demasiado poca». Así, formulado todo, en una especie de *vademecum* del propio Metz, referente a su propio método de trabajo en la materia a través de una década de actividad que corona en cierto modo, esfuerzos anteriores notables. «La empresa

---

[4] Cfr. *Christian Metz: Essais sur la signification au cinéma,* Tome II, Ed. Klincksierk, París 1972, pág. 195.

semiológica, escribe Metz, me ha aparecido al comienzo bajo una doble faz: una negativa, la que debe precisar que el cinema no es (se procede entonces por diferencia con lo que se sabe de la lengua) que tiene la ventaja de ser mejor conocida; la otra, positiva, teóricamente segunda (incluso si, en el espíritu del investigador, ellas se apoyan sin cesar la una sobre la otra en una ida y vuelta), que debe estudiar lo que el cinema es: la lingüística, por tanto, permanece útil por sus métodos en la medida en que se supera a sí misma en una semiología general. De esta forma, ella sirve doblemente al estudio del film, pero no lo hace del mismo modo en las dos fases y por ende no se trata exactamente de la nueva lingüística [5].

Aventuras de una terminología

Sí es cierto que la contribución de la lingüística no ha sido todo lo satisfactoria que se quiera en esta delicada materia no es menos cierto que la contribución de la estética no se ha mantenido tampoco siempre a la altura de un papel inspirador y fecundo. Un ejemplo lo constituye en este último sentido la labor formal y metodológica del Instituto de Filmología de París, de un equipo importante de estudiosos encabezado por Etienne Souriau, catedrático de Estética de la Sorbona [6]. Jamás la poética del cinema había accedido a un tipo de nominalismo tan deletéreo como el que caracterizara la terminología del equipo encabezado por Souriau, que iba a justificar los célebres sarcasmos del polemista Jean François Revel en su libro *Pourquoi les philosophes* «He asistido últimamente, escribía Revel, en la Sorbona a una reunión de un «grupo de trabajo». Se trataba de estética, más precisamente de "filmología". Se preguntaban qué estatuto ontológico había que dar al film, aún sin proyectar en la pantalla, cuyas imágenes, por tanto, no han alcanzado todavía la "realidad ecránica" (de pantalla), monsieur Souriau para el cual la Estética y la filmología son una especie de feudo fuera del cual no hay salvación en este dominio, introdujo el término de "realidad pelicular". Pero antes de estar proyectado en la pantalla, a saber, de pasar de la "realidad pelicular" a la "realidad ecránica", el "film", en sus imágenes, atraviesa la lente de los proyectores. A este nivel, las lentes gozan de una "realidad lenticular". Ahora, en el fondo, ¿qué es la proyección? Es una marcha hacia adelante. Se dirá, por tanto, que es una "promoción". Pero esta promoción se hace igualmente de abajo hacia arriba. Se trata, por tanto, de una promoción "anafórica". Se puede así considerar como definitivamente demostrado por la filmología, y gracias a monsieur Souriau, fuera del cual no hay punto de salvación en el vasto dominio de la Estética, que el paso de la realidad pelicular a la realidad de la pantalla por el intermedio de la realidad lenticular constituye una auténtica promoción anafórica» [7].

En efecto, una de las tareas menos felices del equipo de estudiosos reunidos por Souriau a principios de la década de los cincuenta en el Instituto de Filmología de la

---

[5] *Ibid.*, págs. 197-198.

[6] Cfr. Autores varios: *L'univers filmique*, texte et présentation d'Etienne Souriau, Ed. Flammarion, París, 1953, pág. 210.

[7] Cfr. *Jorge Uscatescu, Fundamentos de Estética y Estética de la imagen*, Ed. Reus, Madrid, 1979, págs. 65-66.

Sorbona, ha sido acaso la tarea más reivindicada por el maestro de Estética en su Prólogo. La de fijar un vocabulario técnico útil para penetrar en el «universo fílmico» entendido como lenguaje y como materia poética y estética. Pocos de los conceptos entonces forjados, que la anterior poética y teoría del cinema en las décadas precedentes habían sabido eludir con fina y segura sensibilidad, han permanecido, sobre todo, en la actividad posterior de semiología del cinema. En la «riqueza exuberante» del universo fílmico, Souriau consideraba que adjetivos como «afílmico», «creatorial», «diegesis» y «diegético» (éste sí presente en la exploración semiológica ulterior), «ecránico», «filmográfico», «filmofánico», «profílmico», «espectatorial», iban a introducir «una extremada claridad en los estudios filmológicos». Todos ellos, resultando de una «labor de equipo», donde «todas estas palabras han sido discutidas y adoptadas en común, teniendo en cuenta a la vez una estricta definición de cada concepto y las comodidades prácticas que ofrecía la palabra que sirve para designarlo» [8]. En honor a la verdad hay que reconocer que algunos de los trabajos que integran este volumen inaugural en cierto modo de la filmología, poseen cualidades indiscutibles, sin duda, otras que el uso de los «ocho adjetivos» famosos justificarían. En ellos se recogen los frutos racionales de una amplia literatura crítica consagrada a un nuevo tipo de arte visual —el cinematográfico— destinado a poner de manifiesto la originalidad creadora del hombre del siglo XX, el artista de la civilización tecnológica.

Nueva forma de creatividad estética: el Cinema

Los problemas que suscitan los esfuerzos para definir la esencia del lenguaje cinematográfico, parten de este hecho indiscutiblemente a saber, de que se trata precisamente de un arte nuevo y de nueva elaboración. Un arte que ha fascinado no solamente al público más vasto que conocieran todos los tiempos, sino a un gran número de espíritus integradores de la inteligencia del siglo XX. Ellos se han acercado a él con sentimiento de mágica atracción, definiéndole desde el primer momento como arte de ilusión, como transformación de la realidad en términos de creatividad que se colocan allende el mundo de la representación tal como tradicionalmente se había conocido. Un arte concorde en gran medida con el espíritu de vanguardia del arte contemporáneo. Un arte que reunía, por primera vez, elementos poéticos y elementos mecánicos o técnicos. Un procedimiento de montaje fotográfico, estaba al servicio de una empresa poética y estética de la creatividad. Su elemento central, aun cuando contara una historia, no era la palabra, ni algo que «analógicamente» se asemejara a la palabra, ni la imagen en riguroso sentido figurativo, ni la pura representación de la realidad. Este elemento central, constitutivo de su lenguaje, sería la fotografía que accedía a un estatuto simbólico por medio de la fotogenia, el montaje, el primer plano, elementos enucleantes en un conjunto arquitectónico de arte en movimiento que desde el punto de vista figurativo rompía de un modo radical con los modos de la representación.

La teoría clásica del cinema se puede decir que contenía la mayor parte de los elementos de una Estética y una semiología visuales. Desde el primer momento, el

[8] Cfr. *L'univers filmique*, cit., pág. 9.

cine estuvo configurado como un arte de la ilusión mecánica y visual ampliamente integrado en los dominios de la imaginación simbólica. Faltaba naturalmente un *corpus* organizado en la materia, pero el material filmológico está ahí en sus despliegues diferenciales, a través de la contribución intelectual de un gran número de teóricos y cineastas, integrados en las corrientes de vanguardia expresionistas —alemana, rusa, americana, española y japonesa—, surrealistas o futuristas. En este sentido, autores y creadores como Eisenstein, Pudovkin, Abel Gance, Griffith, Dreyer, John Ford, Orson Welles, Murnau, Fritz Lanz, Buñuel, Kurosawa, Bela Balazs, Rudolf Arnheim. Louis Delluc, Germaine Du Lac, Elie Faure, Bazin, Edgar Morin, Mitry, Barthes, Metz, René Clais, Cohen-Seat, André Malraux, han aportado una serie de ideas que constituyen una base amplia para el estudio de la estructura del universo fílmico, del lenguaje cinematográfico y para la posibilidad de movernos en un mundo de creatividad que participa de campos diferenciales muy amplios, como son el teatral, el narrativo y el figurativo, pero que, en definitiva, posee su forma propia, su lógica expresiva y su dimensión estética. De esta forma, en el estadio actual, se puede afirmar que el cinema tiene tras de sí una larga experiencia. Ahí están, la transición del estadio cinematográfico, al estadio del cinema puro; ahí está el auge y la supremacía del montaje; ahí está el retorno a un principio de continuidad que pretende superar el montaje como forma expresiva característica y exclusiva del cinema como arte. El cinema empezó, en cierto modo, como teatro filmado, para alcanzar luego a través del montaje una expresión visual dominante y colocarse en una posición diferencial que se define como después del teatro. Grande fue su aventura narrativa y su despliegue sintagmático, para culminar en la célebre afirmación de Mitry: «El cinema empieza donde acaba la literatura». Todo ello para justificar lo que Albert Laffay llama la lógica del cinema con la amplia polémica en torno a la metáfora y el símbolo y sus correspondientes yuxtaposiciones, en la tarea importante de definir el carácter específico del lenguaje cinematográfico.

Se trata, en definitiva, de abordar las cuestiones semiológicas específicas del cinema, y en la línea de Mitry y Metz concluir que si existe una semiótica del film, con su código eventual y sus sistemas de significación, ella no puede alcanzar una seguridad sistemática sin apelar a los recursos de la estética. En definitiva, según Mitry la connotación en el cinema no es sino una forma de detonación y los elementos simbólicos se afirman a través de la lógica fílmica a medida que su propia naturalidad aparece como inscrita en la misma diegesis o narración. Prácticamente, hasta la década de los cincuenta, el lenguaje cinematográfico estaba ligado a la noción de montaje. El montaje-rey, concepto al cual está unido el período acaso más glorioso del cinema desde el punto de vista estétito. Se había llegado a considerar el montaje como una totalidad del hecho cinematográfico. Se trataba de un concepto unido a la movilización del cinema, a la organización del hecho cinematográfico como discurso lógico, de forma que la mayor parte de los discursos estéticos y pre-semiológicos del cine partían del montaje y se centraban en el montaje. A partir de los años cincuenta se produce una especie de ruptura. Primero, una serie de cineastas rebeldes buscaban la esencia del cinema en el no montaje, forma nueva que no pretendía romper la continuidad cinematográfica, sino buscar para ella un nuevo contenido y una nueva

profundidad. Luego se abre camino el interés por los elementos esenciales de la imagen, por el contenido de la fotografía, por lo específico del lenguaje cinematográfico y por los elementos extra-cinematográficos del film tratados como significados puros. Tarea ésta última plenamente abierta a la semiología del cinema, con sus más de una vez frustrados deseos de codificación, sus distinciones y clasificaciones no exentas de nominalismos y con sus constantes esfuerzos de mejorar y esclarecer una complicada terminología. En este sentido, el choque o simplemente la coexistencia continua de elementos cinematográficos y extra-cinematográficos muestran los avatares de un proceso todavía en curso que la afirmación de Metz, «lo cinematográfico es siempre fílmico, pero lo fílmico no es siempre cinematográfico», logra en cierto modo definir.

Estética y Lenguaje

Una de las cuestiones más debatidas en la materia que nos interesa está ligada a la cuestión de la determinación de un tipo de relaciones entre la estética y el lenguaje. A principios del siglo, Croce configuraba la estética como expresión o lingüística general. En primer lugar, tras el encuentro entre estética y semiología está un amplio esfuerzo filosófico realizado a lo largo del presente siglo. Por otra parte, nos encontramos con los importantes resultados de la lingüística y sus encuentros con la filosofía a través del formalismo, la semiótica, la lingüística lógica y analítica y la lingüística generativa. En el centro del interés en esta materia está la cuestión de si el *arte* es en sí *lenguaje*. Cuestión de suma importancia para el cinema que es arte figurativo de naturaleza específica. Mucho antes del auge de la semiología, tanto la teoría del arte, en general, como las teorías estéticas cinematográficas, han mostrado un auténtico interés por los problemas del lenguaje. Desde el punto de vista estético, el arte está abierto a la realidad originaria del lenguaje estético, el arte está abierto a la realidad originaria del lenguaje, a la lógica del lenguaje y su apertura comunicativa y expresiva, a los conceptos semiológicos como el de polisemia, funciones, signos, unidades significativas, ejes semánticos. Lo cierto es que en este sentido, más de una vez los esfuerzos exegéticos se han movido dentro de la ambigüedad. Es indudable que «para la estética la obra de arte igual que la obra literaria o poética, es una experiencia que habla, que posee signos diferentes, que es palabra y diálogo, que lleva a una integración estructural, que se presta a una búsqueda semiológica. Pero todo esto está destinado a integrarse en una reflexión última. Una reflexión donde surgen componentes nuevos como pueden ser la de la poética y lo poético o la de las categorías estéticas. La cosa poética y la cosa artística participan de la vocación lógica de un lenguaje. La expresividad se torna de esta forma racionalidad y en cuanto tal la exploración semiológica entra en el interés de la estética. Tanto la cosa poética como la cosa artística interesan, en definitiva, como objeto de la experiencia estética. Y esto lleva al mismo tema de la conclusión, en cuanto a las relaciones entre arte y lenguaje» [9].

Conclusión en extremo reveladora así expresada por Dufrenne al tratar el tema específico de si el arte posee un lenguaje, tema hondamente esclarecedor en lo

[9] Cfr. *Jorge Uscatescu, op. cit,* pág. 114.

referente al lenguaje cinematográfico. «Lo más a menudo, escribe Dufrenne, cuando se considera el arte como lenguaje, se realiza el esfuerzo de comprender el arte por el lenguaje. Acaso conviene seguir el procedimiento a la inversa y comprender el lenguaje por el arte. El poder de expresar, a través del cual el lenguaje se asegura de su virtud semántica y se realiza su ser, a través del cual nos abrimos al mundo al mismo tiempo que nos encontramos prisioneros en el lenguaje, porque el mundo hace irrupción en el lenguaje desde que el lenguaje surge en el mundo, todo esto que es en el arte donde encuentra su mejor ilustración así como es en el arte del lenguaje donde el lenguaje encuentra su fuente. La semiología del arte, que tanto debe a la lingüística, tiene acaso que proponerle algunas sugerencias, si no se deja seducir por su prestigio y si concede lo que se la debe a la especificidad del objeto estético» [10].

El Cinema arte figurativo. El universo fílmico

En cuanto categoría estética y poética, el cinema ha sido definido como arte figurativo. Sus elementos estructurales lo configuran como imagen visual y como arte basado en un movimiento rítmico en una continuidad descriptiva, un dinamismo diegético que comporta elementos de un discurso propio como son el sonido, la música, el color, integrados en un continuo, una lógica, una escritura fílmica y un lenguaje cinematográfico. Lo poético se combina con un complejo de elementos técnicos y mecánicos a través del montaje. Desde el punto de vista semiológico la dominante estética cinematográfica destinada a acceder a un lenguaje y a una lógica fílmicos es una imagen visual en movimiento que refuerza sus ingredientes expresivos con elementos de conjunto definidos como elementos extracinematográficos, pero integrados en un *continuum* fílmico. El nuevo arte nace al principio como cinematógrafo para convertirse luego en cinema dotado de un lenguaje de nueva acuñación. Su base es la imagen fílmica que según Mitry es un signo de dos grados. En primer lugar, como fotografía, la imagen fílmica sería un signo no lingüístico, signo de lo que ella reproduce, puramente analógico. En segundo término el film es una serie de imágenes organizadas y manipuladas de forma que la imagen se convierte por segunda vez en signo, esta vez lo más parecido al signo lingüístico. Al comentar esta afirmación de Mitry, Christian Metz agrega que la imagen, que aún cercana al signo lingüístico sigue desprovista de una seguridad de relación semiológica, que posee un carácter de doble y en cuanto *analogon* puede ser considerada signo en el sentido psicológico del término, la imagen, repetimos, traducida en film, posee además de los dos citados, otros tres niveles de significación. «Además de la analogía fotográfica y

[10] Cfr. *Mikel Dufrenne: Esthétique et philosophie,* Ed. Klincksieck, París, 1967, pág. 112. Por su parte, la semiología del cine ha logrado progresos y virtuosidad dialéctica que no descartan ciertas formas de alejandrinismo. Prueba de ello, el volumen que consagraba hace unos meses a «Enunciación y Cinema» la revista «Communication» (Ed. Seuil, París, 38, 1983), y concretamente los extensos y exhaustivos estudios de Dominique Chateau («Diégèse et énonciation»), Jean-Paul Simon («Enonciation et Narration»), François Jost, Roger Odin. Todo un discurso en torno al carácter «híbrido» del lenguaje cinematográfico, con una noción de enunciación pertinente, problemática a la vez. Pero vuelve, con carácter específico, toda la fuerza del discurso aristotélico en torno a la *mimesis,* lo *verosímil, y* el *devenir* en la estructura narrativa del cine. La dialéctica icónico-diegética adquiere su fuerza significante sólo en el *espacio fílmico.*

la lógica de implicación diegética, existe un conjunto de símbolos y metáforas, de efectos de expresividad plásticos o rítmicos (concretamente los efectos de montaje, o los movimientos de la máquina, creadores de un ritmo visual), en una palabra, todo un grado tercero del sentido que se define, según nos parece, por su carácter más o menos *extra diegético*. El grado segundo (narratividad) es constitutivo de la diégesis y *constituido* por las unidades del grado uno (materiales analógicos). Lo que se llama el *sentido literal* del film es de hecho una mezcla del grado uno y del grado dos. ¿Puede acaso el grado tres ser el único revelador de la connotación? [11].

El cinema se inscribe en una cultura definida por la poética de la mirada y por la anexión de la realidad por el arte. A través del principio de la simultaneidad, el arte cinematográfico espacializa los elementos temporales y altera profundamente la vivencia de las categorías espacio-temporales. Se trata de un arte mágico, un arte de ilusión que se constituye en universo fílmico, a la manera de la mónada leibniziana, un universo donde cada mónada es el espejo, una mónada privilegiada, según Souriau, creada por un demiurgo, en general, colectivo cuya finalidad preponderante es la diversión. Este universo fílmico, preparado o «incitado» por un demiurgo, es un universo lírico dotado de un ritmo psíquico, «calculado en relación con nuestra afectividad de manera que pueda mantenerla en un estado de incitación constante, variada, siempre al trote si se puede decir» [12]. En este universo fílmico se realiza un tiempo en función de un verdadero «arabesco afectivo», se consiguen «viajes inmóviles», se adopta el punto de vista mecánico de la cámara, la naturaleza hace sus saltos.

Desdoblamiento e imagen fascinante

Es indudable que la temática del cinema en cuanto nuevo lenguaje expresivo es una temática cuya referencia permanente se establece en función de un punto de vista psíquico. El espectador es el primero en condiciones y en la necesidad de descifrar el nuevo lenguaje. Desde esta perspectiva asistimos en cierto modo al abandono de la sintaxis y la retórica habituales frente a un nuevo sistema de signos que integran una forma de narración visual. Esto determina las relaciones del film como diégesis con la narración literaria e histórica. Se trata de relaciones aparentes en función de la falta de una sintaxis propiamente dicha en la estructura narrativa del film y en la esencia de la imagen fílmica. La representación fotográfica o fílmica produce una imagen diferente de la cosa representada, algo que se inserta en el orden de una objetivación simbólica. De ahí nace la teoría del *desdoblamiento* cinematográfico y de la alienación a través de la imagen fílmica. Se asiste así a una auténtica transfiguración o trascendencia de la realidad representada y se alcanza lo que en términos sugestivos se ha llamado *imagen fascinante*. Desde el punto de vista de la realidad, la escritura cinematográfica representa una invención ambigua. Tratándose de un lenguaje aparentemente desprovisto de las estructuras complejas del lenguaje hablado o poético, es paradójico que el

[11] Cfr. *Christian Metz, op. cit.*, págs. 18 y 19; Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinema*, cap. II: *L'image filmique*, París, Ed. Universitaires, 1963, págs. 107 y ss.

[12] Cfr. *Etienne Souriau* en *L'univers filmique, cit.*, págs. 11 y ss.

lenguaje fílmico participe, sin embargo, de las características de lo que podríamos llamar un lenguaje performativo donde a la manera de cierta literatura o escritura llamada violenta, «el acto se agota en su enunciado y el tiempo del acto coincide con el tiempo de su enunciación» [13]. El hecho recuerda un tipo determinado de literatura o de «escritura violenta», donde el placer de la escritura en sí —en este caso la escritura fílmica— se sustituye a todo tipo de realidad. La escritura en sí constituye en cuanto prueba una demostración de la realidad.

Distinto es en igual medida el lenguaje fílmico del lenguaje teatral y del lenguaje figurativo. Distintos los personajes del film, a los cuales, a diferencia del teatro, les falta profundidad; distinta la decoración fílmica, que realiza una reconstitución verosímil de la realidad; distinto el carácter figurativo del flim, cuyo centro es la movilidad, la sucesión y la simultaneidad. Ante esta compleja situación se ha pretendido sacar, a través de los rigores sistemáticos de la semiología, las teorías fílmicas y el discurso fílmico en sí del complejo de las aporías en el cual los semiólogos pretenden que se habían adentrado. No sólo esto sino que se ha visto en el discurso fílmico algo que, a través de la evidencia con la cual pone de manifiesto «ciertas particularidades técnicas menos advertibles en las obras literarias, puede ofrecer sugerencias preciosas al crítico literario» [14]. Se ha dicho, en efecto, «que el film es un ejemplo de macroscópico de pluralidad de medios sémicos de una obra, en sentido amplio, narrativo. Esta pluralidad es advertible solamente después de una tenaz descomposición en un producto literario, donde las diversas funciones sémicas (desde la denotativa a las connotaciones, desde la articulación del discurso a la articulación de los contenidos), están de todas formas polarizadas en una sola dirección verbal. En el film en cambio el lenguaje verbal (con subtítulos y/o hablado) desarrolla sólo una parte, a menudo no la principal, de la comunicación artística, mientras contemporáneamente y en colaboración con ello desempeñan su función las imágenes, los gestos, los colores, los ruidos, el acompañamiento musical, etcétera. En otras palabras, la descomposición ha sido ya efectuada al principio con el recurso a varios medios expresivos». Como se ve, el análisis del discurso fílmico participa indudablemente de la tensión destinada a hacer de la especificidad cinematográfica una atalaya y un banco de pruebas al mismo tiempo, no solamente para la comprensión del lenguaje fílmico en sí, sino para atenuar dificultades en la comprensión sistemática del propio lenguaje literario y figurativo. Una vez más, la realidad creativa del film, en realidad característica del siglo XX, adquiere dimensiones paradigmáticas para una tensa interpretación de la creatividad en general en nuestro tiempo. La referencia al *lenguaje fílmico* y las pautas que su análisis ofrece abre al mismo tiempo el camino a una especie de «reingreso» de la semiología en el seno materno de la lingüística. Es curioso en este sentido que la pasión de Roland Barthes por el cine le hiciera ver más de una vez cómo la alegoría de la mecánica cinematográfica sería el camino para liberar la metáfora, el símbolo y el emblema, de lo que el semiólogo desaparecido llamaba «la manía poética». Para Barthes el porvenir lógico de la metáfora sería el *gag*. Pero esta

[13] Cfr. *Clement Rosset, L'écriture violente,* en *La Nouvelle Revue Française,* mayo, 1980, pág. 61.

[14] Cfr. *Cesare Segre, I segni e la critica, Fra strutturalismo e semiología,* Ed. Einaudi, Torino, 1969, págs. 52-53.

visión final de Barthes se nos antoja como visión crepuscular por cuanto se trata de un espíritu que en el cine ve un arte minado por el demonio de la analogía, de lo imaginario, de la similitud del significante y el significado.

Un «langage sans langue». Hacia la «pertinencia»

La semiología del cine se inserta en el momento en que se pretende, mediante la apertura jakobsoniana hacia los dos discursos dominantes —metafórico y metonímico— realizar el paso de la lingüística misma a la semiología. Es el momento de la búsqueda del lenguaje articulado detectable en sistemas de significación distintos del lenguaje mismo. Momento por otra parte no desprovisto de aporías cuya evolución reclama, como hemos visto, la reinserción de la semiología en la lingüística. En cuanto lenguaje no verbal se ha establecido que el lenguaje fílmico no presenta la doble articulación en fonemas y monemas, del lenguaje verbal. Se trataría simplemente, de acuerdo con Metz, de «un langage sans langue». Un lenguaje fundamentado en los sintagmas y en una sintaxis o pseudosintaxis primaria desprovista de fonología y de morfología. Ahora bien, Saussure afirmaba, como se sabe, que la lingüística del sintagma es imposible. Sintagmas, prueba de conmutación en la línea de Troubetskoy y Hjelmslev, unidades significativas y unidades sintagmáticas, sistema de signos, codificación, todo ello es un campo semiológico que no parece tener otra salida, desde el punto de vista de la estructura del lenguaje fílmico, que la «gran sintagmática» metziana. Según ella, el cinema, que jamás ha poseído sintaxis y gramática en el sentido lingüístico, ha obedecido en cambio siempre a determinadas leyes semiológicas. Lo cierto es que en su crítica semiológica Segre parece negar al discurso fílmico no solamente una sintaxis sino incluso las unidades mínimas sintagmáticas, por cuanto el discurso fílmico, por la naturaleza de su lenguaje y su estilo, es algo distinto. «Un discurso que es, en sus varios niveles, prelingüístico, lingüístico y postlingüístico, y en su totalidad semiológico y nada más que semiológico» [15]. El tema, si en realidad no se trata de una aporía, podría llevar a la asimilación del cine con el lenguaje pictográfico o mímico, en una amplia teoría de las artes de la visión con todas las implicaciones inherentes al estudio del lenguaje primitivo. Todo ello hace que en el ámbito mismo de la semiología el estudio del lenguaje cinematográfico no logre una auténtica coherencia. Su propia definición sintagmática parece dificultarlo. Ello hace que el propio Metz en la rica sucesión de obras que al tema dedica, en la línea de Hjelmslev, opte por hablar más que de lenguaje cinematográfico de semiótica cinematográfica, acudiendo en la fase última, como surrealistas, a la ayuda de la interpretación psicoanalítica. En esta línea, sin embargo, otros estudiosos aceptan el carácter de continuidad del lenguaje fílmico, a pesar de que, como afirma Garroni, se trata de un lenguaje que ha superado el esfuerzo negativo de la búsqueda de sus unidades mínimas. A través de este proceso se reafirma la unidad fundamental del lenguaje cinematográfico que por otra parte parece enriquecer el lenguaje verbal

[15] Cfr. *Segre, op. cit.*, pág. 55; cfr. *E. Garroni, Semiótica ed estética. L'eterogenità del linguaggio e il linguaggio cinematografico,* Ed. Laterza, Bari, 1968; *G. Bettetini, Cinema: lingua e scrittura,* Ed. Bompiani, Milán, 1968.

mediante su reducción a elementos significativos, más ricos, más expresivos y mejor distribuidos. Este proceso produce fecundos elementos connotativos y pretende ofrecer a la estética cinematográfica la posibilidad de salida de algunas dificultades fundamentales mediante el campo sugestivo desde el punto de vista semiológico y crítico, de la *pertinencia*. Superando y reforzando los límites expresivos del lenguaje verbal, el carácter diegético del lenguaje cinematográfico hace que éste busque sus recursos en una vasta gama libre de elementos expresivos, espacio-temporales, decorativos, arquitectónicos y del vasto mundo de los objetos a los cuales el director puede recurrir con fines expresivos.

Todo ello converge en esta realidad poética así formulada en algunas afirmaciones del gran realizador italiano Alessandro Blasetti en un texto pronunciado en un congreso de la UNESCO en Venecia en el verano de 1952: «El cinema es expresión equilibrada concorde y ordenada de un grupo de individualidades. El regista no es el autor del film, cuyo contenido humano, social y poético pertenece al texto, a saber al guión llegado al término de su última elaboración. De este guión el director puede ser uno de los colaboradores, pero con ello no disminuye la decisiva importancia de los escritores que en él participan. El éxito del cinema italiano de la posguerra fue el éxito de un mundo moral, del tema, del contenido narrativo fundamental del film: el texto. El cual no tiene valor literario porque en la palabra no se agota la totalidad de la expresión, sino cinematográfico porque la palabra suscita la expresión de la imagen. Cinematógrafo en el sentido creativo, principal. De este texto, al cual puede ser extraño, el director no es el realizador. El realizador debe prever el film en su contenido esencial, en su fundamento poético y moral, en sus acciones reveladoras y determinantes, en el equilibrio de su arquitectura general. El escritor en la búsqueda creadora y en la provocación del detalle, en la forma. Así que mañana se admitirá que de estos textos podrán desaparecer, por consumación de la materia, las interpretaciones y las creaciones participantes de los directores, pero no se permitirá que desaparezca entre los papeles deteriorados de las casas de producción lo que habrá llegado a ser, en una diversa atmósfera crítica, su nueva dignidad y validez poética, su humanidad partícipe de su tiempo».

La filosofía llegará al final para explicarnos y revelarnos las preguntas secretas que el cineasta-poeta se hace como fundamento de su arte. Ahí se descubre, como observaba Deleuze, la afinidad entre Kurosawa y Dostoievsky. Por ello, Kurosawa, como otros grandes del cine, «es un metafísico a su manera e inventa un ensanchamiento de la gran forma: él supera la situación y se encamina hacia una cuestión (pregunta) y eleva los datos al rango de datos de la cuestión, no de la situación» [16].

JORGE USCATESCU
O'Donnell, 11.
MADRID.

[16] Cfr. Deleuze, *L'Image-Mouvement*, cit. pág. 258.

Notas



Jorge Luis Borges.

Borges y Unamuno: Convergencias y divergencias

El mayor castigo del hombre, al ser desterrado del paraiso, es el tener conciencia de la muerte. Nos diferencia radicalmente de los otros seres de la creación, al igual que de un Creador: no podremos sentirnos su imagen y semejanza. En nuestra lengua pocos escritores han padecido estas inquietudes metafísicas más intensamente que Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges. Numerosas afinidades los unen y grandes distancias los separan, fascinantes convergencias y divergencias que merecen ser estudiadas.

Debemos recordar que por breve tiempo ambos compartieron el mismo mundo literario español y que, a la muerte de don Miguel en 1936, el joven poeta argentino tenía ya publicados tres libros de poemas, siete de ensayos y uno de relatos [1]. En una entrevista, Borges confiesa que de joven leía a Unamuno y hasta trató de imitar su prosa [2]. Y en otra, indica que todavía lo admira, especialmente en los ensayos [3]. Al editar su *Obra poética* en 1969, Borges añade un nuevo prólogo a su primer libro de poemas. En esta importante ocasión en que el poeta reflexiona sobre los comienzos de su obra, también le recuerda. Comenta que en ella se propuso demasiados fines, y destaca primero el «remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno» [4].

No es el propósito de este trabajo trazar influencias, sino más bien señalar algunas sorprendentes afinidades y diferencias entre dos de nuestros más singulares escritores, acercándonos después, mayormente a través de sus personajes, a cuatro temas esenciales: la afirmación del ser y su pluralidad, la limitación del ser y su supervivencia.

Pudiera decirse que el centro de gravedad de ambos escritores es el mismo: la conciencia de la muerte. Si a Unamuno este *sentimiento trágico* lo hace tomar conciencia de su vida y de sus actos, a Borges lo liberan las paradojas de un mundo absurdo y curioso que le incitan un *sentimiento lúdico* —si no de la vida, de la literatura al menos— y se impone refutar el tiempo, creando otra realidad mágica, mítica. Los personajes

---

[1] Unamuno no llegó a alcanzarle con un comentario crítico desde las páginas de *La Lectura,* según Julio César Chaves, *Unamuno y América* (Madrid: Cultura Hispánica, 1964), pág. 404, pero por carta mencionó su nombre con interés. Véase Manuel García Blanco, *América y Unamuno* (Madrid, Gredos, 1964), pág. 49.

[2] JEAN DE MILLERET: *Entrevistas con Jorge Luis Borges* (Caracas: Monte Avila, 1970), pág. 37.

[3] RICHARD BURGIN: *Conversations with: Jorge Luis Borges* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1969), pág. 97.

[4] Sobre esta obra de 1923, Borges también comenta: «Para mi *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después». *Obra poética* (Madrid: Alianza-Emecé, 1972), pág. 9.

de ambos, ante una situación límite, han de enfrentarse a la primordial cuestión filosófica, esto es, si es posible *darle* —no encontrarle— un propósito a la vida, o una justificación a la muerte.

Ambos hombres militan contra actitudes dogmáticas y contra ideas enmohecidas. Apoyados en una erudición filológica y filosófica, obligan a un perspectivismo heredado de Cervantes y del conceptismo. Se les acusa en sus respectivos países, eminentemente católicos, de tener una mentalidad protestante. Cierta medida de anarquía espiritual es necesaria para no entorpecer la visión y la vida del hombre de carne y hueso del que nos habla Unamuno, y en Borges, para no limitar el ámbito de su imaginación inquisidora.

A la lucha unamuniana por la fe se contrapone un sereno escepticismo borgesiano [5]. La metafísica es una cuestión vital para don Miguel; para Borges, es también una rama de la literatura fantástica. La inspiración de ambos es literaria, en diálogo constante con la inteligencia universal. Rebeldes ante toda limitación individual, no se adhieren ni a géneros, ni a estilos establecidos. Los dos escriben cuentos-ensayos y don Miguel, en su efervescencia, también crea «nivolas» y «drumas». Borges, siguiendo al parecer un personaje unamuniano, el doctor Montarco, «hace cuentos fantásticos y humorísticos porque el pueblo está condenado a la seriedad y a la tontería» [6]. En la mayoría de los casos, los argumentos son sólo pretextos para observaciones ingeniosas. Para ambos, la afición literaria nació en la biblioteca familiar, ya desde temprana edad. Y es de notar que el interés de don Miguel por la literatura hispanoamericana se despertó en la biblioteca que su padre había acumulado en la juventud durante su estancia en México.

Las ideas y el estilo de ambos escritores fueron duramente atacados por las generaciones siguientes. El de don Miguel, vital, a veces desorbitado, casi burgués a pesar suyo; el de Borges, sereno, preciso, casi clásico en su distancia. Encontramos en los dos el texto que dialoga consigo mismo, que habla del hecho estético. El ambiente de irrealidad en *Niebla,* por ejemplo, y la relación entre el escritor y su personaje no son muy diferentes de los logrados en *Las ruinas circulares.* Ya alrededor de los 40 años, Unamuno sufre una grave crisis y su mujer lo salva de la tentación del suicidio; mientras que Borges se enfrenta también a la muerte por un accidente al parecer sin importancia. Es entonces cuando ambos deciden aventurarse en un género literario nuevo: Unamuno publica sus primeros poemas y Borges su primer cuento fantástico.

Si Unamuno ataca el casticismo anquilosado y defiende la intrahistoria, Borges, por su parte, se vuelve contra la idealización burguesa del gaucho y hacia la intrahistoria de los arrabales, la milonga y el compadrito. Al mismo tiempo que les preocupa lo nacional, los une un afán de universalidad. Ambos manejan filosofías ajenas a su medio. Borges, menos limitado por la época y la intransigencia religiosa, puede adentrarse también en la cultura oriental (el taoísmo, el gnosticismo, el sufismo,

---

[5] El uso sancionado «borgiano», pero todavía me parece que nace de una pronunciación incorrecta del nombre Borges.

[6] MIGUEL DE UNAMUNO: «La locura del doctor Montarco» en *Obras completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1950), I, 1127-36.

la cábala), si bien hedónicamente. Los dos logran manejar textos extranjeros en sus idiomas originales y sirven de engarce intelectual con la cultura europea.

El mismo espíritu inquisitivo y rebelde los lleva a acercarse a Judas y a Caín, viendo con compasión que participan en un drama que ya estaba escrito. No es un asunto de competencia moral: si Caín no hubiera matado a Abel, nos dice Unamuno, Abel hubiera matado a Caín. Borges, a su vez, ha preferido a Judas: en *La secta de los Treinta* hace que se le rinda el mismo culto que a Cristo [7]. No es una actitud herética; ambos quieren confrontarnos con una paradoja más.

Parece medular en la obra de ambos escritores el intentar abrir nuevas dimensiones. De ahí, me parece, la fascinación que ejerce en ellos Don Quijote, sus molinos que son o no son gigantes, las bacías que son, o no son, o parecen, yelmos y la apertura a posibilidades infinitas que se respira en la obra. La figura de Don Quijote ha acompañado tanto al bilbaino como al argentino durante toda la vida. Borges ha confesado que su primer cuento (escrito a los ocho años de edad) se tituló *La víspera fatal* [8] y que, temeroso de no poder escribir poesía después de su grave enfermedad en 1939, retomó el género y el tema cervantino en *Pierre Menard, autor del Quijote.*

La afirmación del ser

«Es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor» [9], asevera Borges con su humildad proverbial ya desde la nota preliminar de su primer libro. El prólogo que añade en 1969 explica esa actitud como un rechazo del no menos proverbial individualismo unamuniano. En toda justicia, hay que reconocer aquí, por una parte, la influencia del «ayoico» Macedonio Fernández y, por otra parte, las serias crisis emocionales que impulsaron a Unamuno a adherirse al «infinito valor del individuo» propuesto por Cervantes y apoyar su defensa en Don Quijote, otro gran individualista, al que otorga la facultad de generación propia y aun la de su autor. Borges, por el contrario, se complace en un anti-individualismo panteísta, el traidor que es el héroe, el hombre que es todos los hombres. Borges rehusa encerrarse eternamente en su propia personalidad.

Los que todavía dicen que el tema central de don Miguel es la inmortalidad, con Marías, o que toda su obra es un *meditatio mortis,* con Ortega, desatienden los matices. Unamuno será un agonista, pero no es un agonizante; es nada menos que un luchador. Lo que de veras caracteriza su obra es su fuerza vital incontenible, el *querer ser,* realizarse, conocerse, prolongarse, propasarse, sobrevivirse. Necesita la fe en la vida

---

[7] J. L. BORGES: *El libro de arena* (Buenos Aires, Emecé, 1975), págs. 76-86. Véase también «Tres versiones de Judas», *Ficciones* (Madrid, Alianza-Emecé, 1971), págs 175-82.

[8] MILLERET, op cit. págs. 221-222. Todavía en *El oro de los tigres,* de 1972 le dedica estos versos: *crueles estrellas y propicias estrellas/Presidieron la noche de mi génesis:/Debo a las últimas la cárcel/en que soñé el Quijote. Obras completas* (Buenos Aires, Emecé, 1974), pág. 1092.

[9] *Obra poética,* pág. 11. Resulta sorprendente encontrar también en Unamuno (1924-1927) el concepto del lector como autor: «todo lector que es un hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío». Véase en este caso la 2.ª ed. de las *Obras* (Barcelona, Vergara, 1958), X, 911.

eterna y cuando ésta le flaquea, aumenta su yoísmo, como puede apreciarse al cotejar sus diarios y su correspondencia con la obra. Borges, en cambio, demuestra una serena fe en el orden del universo. Sencillamente acepta que puede ser que haya un dios que no quiera que él siga viviendo o un universo que no lo necesite: «después de todo, no me necesitó hasta que yo nací» [10]. En *El milagro secreto* Hladík medita: «Hablo con Dios en la oscuridad. Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los enemigos»* [11]. El hombre Borges es difícil de encontrar en su obra, sólo se asoma tímidamente en su poesía. Como escritor y lector concede entrevistas generosamente, haciendo gala de su capacidad para dialogar.

En cuanto a esta capacidad, Ortega y Gasset nos ha legado un cáustico pero inolvidable retrato de Unamuno:

> No he conocido un yo más compacto y sólido... Cuando entraba en un sitio, se instalaba desde luego en el centro su yo, como el señor feudal hincaba en medio del campo su pendón...No cabía el diálogo con él... No había, pues, otro remedio que dedicarse a la pasividad y ponerse como en torno a don Miguel, que había soltado en medio de la habitación su yo, como si fuera un ornitorrinco[12].

Mientras Borges mitiga su soledad con la idea de que un hombre es todos los hombres, Unamuno exclama:

> ¡No hay otro yo en el mundo! Cada cual de nosotros es absoluto. Si hay un Dios que ha hecho y conserva el mundo, lo ha hecho y conserva para mí. ¡No hay otro yo!... Yo soy algo enteramente nuevo; en mí se resumen una eternidad de pasado y de mí arranca una eternidad de porvenir [13].

La crisis de 1897 le hace renunciar a la fama que la vida pública le había ofrecido, pero que le arrebataba y distorsionaba su verdadero yo. Del inquebrantable afecto de su esposa y aquel oportuno «¡Hijo mío!» que lo salvaron del aniquilamiento nos ha ofrecido don Miguel numerosos recuentos, pues esta crisis fue cantera generosa. Se ha librado de aquella fama que quería «inmolar su alma en un nefando altar», como el personaje de *Una visita al viejo poeta* (1899). A más distancia, trata el mismo tema en el revelador monodiálogo de 1916, «El que se vendió»:

> ... el que sólo dice al pueblo lo que quiere oír, está vendiendo con la pluma el alma... [él está] en contra de apoyar una causa que conspira a nada menos que el allanamiento de las personalidades... ¿qué iba a hacer? Decirle a su público que se equivocaba e imbuirle quijotismo... [14]
>
> Después de cada crisis don Miguel siente necesidad de afirmar su yo. Bástenos saber el título original de su primer drama (1898): *Yo, yo y yo,* más tarde conocido por *La esfinge* [15]. De una crisis de fe anterior, de la que lo salvó el matrimonio. proviene un cuento firmado *Yo mismo* [16]. Su obra, siempre autobiográfica, es áncora de

[10] Véase BURGIN, págs. 137-38.

[11] *Ficciones,* pág. 170.

[12] Véase JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Obras completas* (Madrid, Revista de Occidente, 1947), pág. 262.

[13] MIGUEL DE UNAMUNO: *Ensayos* (Madrid, Aguilar, 1958), II, 340-341.

[14] Este cuento fue publicado originalmente en *El Imparcial,* en 1916. Véase *Obras completas,* I, 1070-74.

[15] Véase IRIS M. ZAVALA: *Unamuno y su teatro de conciencia* (Salamanca: Acta Salmanticensia, 1963), pág. 15.

[16] En el prólogo de *José Asunción Silva: Poesías,* Unamuno comenta esa crisis y su identificación con el

salvación de su yo amenazado, aun en lo últimos años. En *Cancionero* todavía leemos: «Soy lo que soy: un dios, un yo, un hombre» [17].

A Borges la erudición le sirve de máscara a su humildad —o viceversa, si se quiere—. Su pudor no le permite el derrame emocional. Y, sin embargo, al igual que Cervantes y Unamuno, que se hacen personajes de sus propias obras, Borges parece necesitar, en raros momentos, de realidad literaria y presta su nombre a varios de sus personajes. En «El Aleph» hay un instante lírico en el que sentimos cómo, en un retrato, la presencia amada se agranda y un creciente dolor parece amenazar su integridad. Con una rara carga emotiva, que se aprecia mejor si la separamos en versos, afirma su existencia individual:

Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, Soy yo, soy Borges [18].

En un cuento paralelo a éste, *El Zahir,* vuelve a asegurar:
«Aún, siquiera parcialmente, soy Borges» [19].

En el epílogo de *El Hacedor* confiesa una existencia irreal: «Pocas cosas me han sucedido, y muchas las he leído.» Y en el mismo volumen, en *Borges y yo* insiste que las cosas le ocurren al otro, a Borges, el que hace literatura de la imaginación, mientras que él está destinado a perderse, «si es que alguien soy». Como a Unamuno, su yo público le arrebata el verdadero yo. Y añade, «todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro» [20]. Pero en lugar der recrear una fe que le permita vencer la nada, como Unamuno, Borges decide refutar el tiempo: «Niego... lo sucesivo y niego... lo contemporáneo también, cada instante es autónomo... somos el minucioso presente». Y añade:

> *And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos... El tiempo es la subtancia de que estoy hecho... El mundo, desgraciadamente, es real: yo, desgraciadamente, soy Borges [21].

Así refuta su negación y el «soy Borges», tantas veces repetido, desaparece al refutar también el yo:

> Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo; acaso Schopenhauer tiene razón. Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres [22].

---

poeta. El cuento en cuestión es «Ver con los ojos» (1886). Véase también Eleanor Krane Paucker, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra* (Madrid, Minotauro, 1965), págs. 12-13.

[17] Poemas de 1928-1936 (Buenos Aires, Losada, 1973), pág. 27.

[18] J. L. BORGES, *El Aleph* (Madrid: Alianza Emecé, 1972), pág. 27.

[19] Ibíd, pág. 106.

[20] J. L. BORGES: *El Hacedor* (Buenos Aires, Emecé, 1960), págs. 50-51. Véase también «Límites», de la colección *El otro, el mismo: Creo en el alba oír un atareado/Rumor de multitudes que se alejan;/Son lo que me han querido y olvidado;/Espacio y tiempo y Borges ya me dejan. Obra poética,* pág. 142. Es interesante ver que aunque Unamuno no pudo compartir esa serenidad, alcanzó la misma angustia: «El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga». *Obras,* 2.ª ed. X, 865.

[21] «Nueva refutación del tiempo», *Obras completas,* págs. 762, 771, et passim.

[22] «La forma de la espada», *Ficciones,* pág. 138.

Esta actitud, opuesta diametralmente a la de Unamuno, es la que prevalece en su obra. Sin embargo, tanto el protagonista de *Niebla* como el de *Las ruinas circulares* sufren una desintegración del ser al comprobar que no eran reales, que eran el sueño de otro. El carácter alucinatorio y ambiguo de la realidad es común a las dos obras. Y en el paralelo creador-criatura, autor-personaje se trasluce la imagen de un dios arbitrario o nebuloso. Según ellos, sólo el dogma es inequívoco y, por eso, falso. Consecuentemente, el hombre tendrá que afirmar su ser y enfrentarse a su destino solo, sin el apoyo de dogma ni de Dios, como san Manuel Bueno.

La pluralidad del ser

Los temas del doble y del otro en la obra de Borges y Unamuno han recibido, por separado, mayor atención crítica. Una vez más, encontramos convergencias y divergencias. Les preocupa a ambos, como a Plutarco, que el hombre de ayer muere en el de hoy, y el de hoy en el de mañana; y como a Heráclito, «que no bajarás dos veces al mismo río». No sólo el río es otro, puntualiza Borges, él también es otro [23].

Cuando Unamuno habla del otro, se refiere a uno de sus otros yos, con frecuencia incompatibles. Cuando Borges habla del otro, se refiere a un ser intercanjeable con el yo: el lector que es el autor, el perseguidor que se convierte en perseguido. Para Borges todos somos uno; para Unamuno, uno es todo un pueblo, un mundo de contradicciones. El personaje unamuniano es menos solitario, pero es su propio enemigo. La lucha entre un yo ideal, puro, y otro real, pecador, es central en el cainismo unamuniano. No puede amarse a sí mismo, nos dice en *Abel Sánchez* (cap. XXI), y por eso no puede amar al prójimo. Cuando Caín mata a Abel, se mata también a sí mismo. Caín es Abel, y Abel es Caín. En el drama *El otro,* un hermano gemelo mata al otro, pero no quiere revelar su identidad. Cuando al fin se suicida, vemos que una parte de su ser había matado a la otra y ésta se mata a sí misma. En esta obra, así como en otras, Unamuno utiliza el símbolo del espejo como un aterrador desdoblamiento de la personalidad. Aquí tenemos otro punto de contacto con Borges, quien confiesa el mismo terror. Iris Zavala apunta que los símbolos del espejo, el retrato y el enfrentamiento de generaciones cumplen la misma función: «mediante estos tres instrumentos nos vemos, nos desdoblamos, ellos nos traen a nosotros mismos» [24]. Y distingue en la obra de Unamuno cuatro yos diferentes: el real, que busca su razón de ser; el ideal o volitivo; el yo exfuturo o en potencia; y el yo externo, la imagen que tienen los demás [25]. Ante esta multiplicidad, no es extraño que don Miguel se queje de no poder ser uno, uno siempre y el mismo. En el prólogo de *Niebla* resume sus inquietudes:

> Una cosa es que todos mis personajes novelescos, todos los agonistas que he creado, los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima —que es todo un pueblo—, y otra cosa que sean yo mismo. Porque ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que firma

[23] *Obra completa,* pág. 763.

[24] ZAVALA, pág. 40.

[25] Ibid., págs. 195-96.

Miguel de Unamuno? Pues, uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o ínmanente—, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo...

La limitación del ser

Si la muerte es o no es la limitación final del ser ocupó muchas cuartillas del rector de Salamanca [26]. La muerte es una asidua presencia en los cuentos del bibliotecario argentino. Veamos, pues, no tanto los ensayos, sino más bien las ideas representadas por la acción narrativa. Ante todo, conviene observar el número considerable de muertes violentas en la obra de ambos autores (¿no es la muerte la mayor violación?). En las ficciones de Borges la muerte aparece como parte de un ciclo que repite un eterno retorno (o un eterno recurso, según él mismo apuntara en alguna ocasión) y, más frecuentemente, como producto de un destino a la vez preestablecido y súbito, sin significado aparente, como la vida misma.

La idea del que pudo haber sido y no fue está muy presente, tanto en el español como en el argentino. La diferencia consiste en que en Borges el ideal heroico llega a realizarse —apremiado por la muerte y con secreta ironía— en un mundo de la imaginación que tiene tanto valor como el real. La aspiración de Hladík, frente al pelotón de fusilamiento, es terminar el drama que estaba escribiendo, y lo logra. La ambición de Pierre Menard, escribir el *Quijote,* no es menos peregrina, y la logra. Fitzpatrick quiere pasar a la historia como un héroe, no como un traidor, y lo logra. La realidad imaginada, *creada,* se sobrepone a un destino inexorable. Igual que sucede en gran parte del *Quijote,* lo imaginario poético vence a lo real prosaico.

Para Unamuno sólo la conciencia de la muerte hace al hombre libre de crear su vida, anticipándose así al existencialismo francés. Algunos personajes ilustran esa muerte inconsciente y unos pocos, madres en su mayoría, tienen una muerte resignada, desenlace lógico de una vida que llega a su fin. En muchas de sus obras hay una muerte que se sobrevive. El personaje presencia su propia muerte o realiza un gran cambio en un ser que equivale a un renacimiento y, por tanto, a la muerte de su antiguo yo. La procreación y la creación literaria aparecen como medios de conseguir la inmortalidad. De la supervivencia del ser nos ocuparemos más adelante.

La mayoría de los personajes unamunianos mueren violentamente, con frecuencia por su propia mano (veamos ya desde el título la relación con la vida inconsciente en el cuento *Ramón Nonnato, suicida).* A veces son agonistas que se sienten incapacitados para resolver el enigma de una doble naturaleza: un yo ideal de pureza infantil, regido por la emoción, y un yo falseado y maleado por el intelectualismo de una madurez citadina. Como seres auténticos y libres, pueden aceptar o rechazar el compromiso con el mundo o con la vida. De estas luchas entre razón y emoción surgió *El sentimiento trágico de la vida* (1913). La muerte voluntaria puede aparecer como un acto de expiación. En *Niebla,* Orfeo muere «depurado como su amo». O una experiencia

---

[26] Para un detallado estudio sobre su filosofía al respecto, correlacionada con su obra, consúltese a Mario J. Valdés, *Death in the Literature of Unamuno* (Urbana/London, Univ. of Illinois Press, 1966).

puede vencer esta obsesión por el suicidio a poner en juego el empuje vital. Cuando un ladrón hace peligrar su vida, el agonista de «La redención del suicidio» comprende que en verdad no quiere morir. A juzgar por la importancia que la obra de don Miguel concede al suicidio, podríamos concluir que éste debió haber sido uno de sus fantasmas, listo a aparecer en cada una de sus crisis. Lo que lo salva del caos exterior y del desaliento, al igual que a sus pesonajes, es el amor. La madre —y toda mujer es madre para Unamuno— es la sola intermediaria con ese estado de pureza primigenia más cercana a Dios.

En Borges, el personaje principal también se halla con frecuencia ante una situación límite, pero por causas externas. La banalidad de los incidentes y de los personajes sugiere una falta de autenticidad en el sentido unamuniano. La muerte apremiante los lanza, como en un vértigo, en busca de identidad o de justificación. El tema de la muerte, central en los relatos de Borges, queda con frecuencia oscurecido por las lúcidas paradojas, la ambigüedad premeditada, las supercherías eruditas, los laberintos lingüísticos y narrativos. Coincide con Unamuno, más que cualquier otro de nuestros escritores quizá en las inquietudes básicas del hombre, aunque éste las expresa de un modo más visceral. Borges se consuela con sus juegos conceptistas y sus bromas secretas, logrando así una distancia del yo individual imposible para Unamuno. Hay dos notables diferencias: el uso mágico (fantástico) del lenguaje y las circunstancias de esa situación límite. En Borges están creadas por un azar absurdo; en Unamuno, por los conflictos de la pluralidad del ser y de la lucha entre corazón y razón. De ahí que el fin frecuente de los personajes en la obra de Borges sea el asesinato y en la de Unamuno, el suicidio.

La supervivencia del ser

Ante el silencio de Dios con respecto a la vida eterna, don Miguel buscó alcanzar la inmortalidad por sus propios medios: la fama literaria, la peternidad física y la intelectual a través de la creación. Es de notar que algunos de sus vigorosos personajes femeninos demuestran un desaforado anhelo maternal *(Dos madres y Raquel encadenada,* por ejemplo), capaz de hacerles anular a sus amantes o de reducirlos a «hijos». *La tía Tula,* uno de los más logrados, es algo intermedio, casi más padre que madre. Como muchos otros, necesita sobrevivir en los demás. Los personajes de Borges, en cambio, están desprovistos de toda familia, solos ante la muerte. Borges consuela su solipsismo y su finitud con un concepto de la literatura como espejo de la humanidad y eterno retorno de todas las ideas. Otro modo de trascender la propia muerte es convertirse en espectador de ésta. El aspecto «fantástico» de los cuentos unamunianos ha recibido poca atención. «El que se enterró», por ejemplo, desafía las convenciones del realismo literario cuando el protagonista experimenta su muerte, renace y da sepultura a su antiguo yo.

Este yo unamuniano, eternamente insatisfecho, llega a desorbitarse:

> Más, más y cada vez más; quiero ser yo y, sin dejar de serlo, ser, además, los otros, adentrarme la totalidad de las cosas visibles e invisibles; extenderme a lo ilimitado del

espacio y prolongarme a lo inacatable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera...[27]

Borges, en cambio, se disuelve en un concepto panteista rezumante de filosofías orientales. El tiempo para él no fluye como el río heraclitano, sino se pierde en un laberinto de círculos y regresiones porque así es nuestra conciencia. Curiosamente, para justificar el ambiente mítico en el que se desarrollan muchos de sus relatos, podemos traer a Unamuno mismo:

> ¿Es que el ensueño y el mito no son acaso revelaciones de una verdad inefable, de una verdad irracional, de una verdad que no puede probarse?... Hay que mitologizar respecto a la otra vida como en el tiempo de Platón... Cuando tratamos de dar forma concreta, concebible, es decir, racional, a nuestro anhelo primario, primordial y fundamental de vida eterna consciente de sí y de su individualidad personal, los absurdos estéticos, lógicos y éticos se multiplican [28].

La fantasía de Borges no está del todo desatada de la realidad. «La esperanza es la memoria de lo que vendrá», observa [29], pero ve que la verdad es algo más compleja: «Un pasado ficticio ocupa el lugar de otro en el recuerdo; no sabemos nada de él con certeza, ni siquiera que es falso» [30]. El fluir del tiempo en ambas direcciones le ofrece geniales posibilidades, como la de que cada escritor cree sus precursores: «su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» [31].

Este concepto del tiempo no es del todo ajeno al autor español:

> Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario; aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y desteje a un tiempo... El río subterráneo va del mar a la fuente [32].

Y Borges ha registrado su deuda:

> Una de esas oscuridades, no la más ardua, pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, *la fijada en el verso español por Miguel de Unamuno*... Ambas son igualmente verosímiles o igualmente inverificables [33].

La idea de persistir en el tiempo a través de la fama no le preocupa de manera personal como a Unamuno: «La gloria es una incomprensión y una de las formas del olvido» [34]. La literatura, como un espejo frente a otro, refleja el pensamiento humano a través de los siglos. Y esto no deja de maravillarle: «Que un argentino discuta (y aun escriba) de la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en Turkestán es una magia superior a la de los cuentos» [35].

---

[27] UNAMUNO, *El sentimiento trágico de la vida* (Buenos Aires, Losada, 1973), pág. 40.

[28] Ibid., pág. 225.

[29] BORGES, *Inquisiciones* (Buenos Aires, Proa, 1925), pág. 83.

[30] *Ficciones*, pág. 36.

[31] BORGES, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires, Emecé, 1964), pág. 148.

[32] UNAMUNO, *La agonía del cristianismo, Obras completas*, IV, 836.

[33] BORGES, *Historia de la eternidad* (Buenos Aires, Emecé, 1953), pág. 12.

[34] BORGES, *El Hacedor*, pág. 92.

[35] Véase Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires, Paidós, 1967), págs. 55-56.

¿Qué le sustenta, pues? El momento presente, la maravilla del mundo. Para acercarnos al hombre Borges debemos recurrir a su poesía:

> Eso de alcanzar lo más alto,
> lo que tal vez nos dará el cielo:
> no admiraciones ni victorias
> sino sencillamente ser admitidos
> como parte de una realidad innegable,
> como las piedras y los árboles [36].

Nota final

A la pregunta que tanto apasionó a los españoles de su época, esto es, si Unamuno llegó a creer o no en la vida eterna, no ha sido posible encontrar respuesta. El consejo de Fulgencio en *Amor y pedagogía* es significativo:

«Apolodoro, haz hijos; busca la inmortalidad en ellos... por si acaso». [37] Cabe hacernos la misma pregunta con respecto a Borges. En un momento de 1957, al menos, su posición no es conflictiva: «los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo» [38]. Puede apreciarse en ambos escritores una tendencia anarquista de raíces juveniles. Espíritus mediocres no le perdonaron a Unamuno —ni a Borges— su independencia del ambiente local, su universalismo, su otredad. Si don Miguel era el otro Tomás, el de la duda, que vino a sacudir la complacencia teológica española, no sólo la fe del carbonero, Borges también combate el pensamiento trillado y pudiera haber dicho con Unamuno: «Toca a los griegos distinguir, definir, separar... me toca a mi entonces indefinir y confundir.» [39] La contradicción y la irrealidad, al fin y al cabo, vienen a ser artificios literarios en contra de toda limitación del ser que cuestione la realidad aparente.

A diferencia de Unamuno, Borges habrá, en algún momento, renunciado a ser «un hombre de carne y hueso», pero el mismo don Miguel pudiera acudir en su defensa:

«—¿Es que hoy tiene para usted más realidad lo que ayer le sucedió que lo que soñó ayer?

—Es que, amigo, lo que soñé ayer me sucedió también» [40].

La amenaza de la muerte lleva a todos estos personajes, tanto unamunianos como borgesianos, a «ser», a buscar nuevas perspectivas, así como también a desdoblarse, a multiplicarse. La verdadera limitación del hombre no reside en la muerte, sino en los confines de su propia imaginación.

DOLORES M. KOCH
718 Broadway (5 B)
NEW YORK, NY 10003
(Estados Unidos)

---

[36] BORGES, «Llaneza», *Obra poética*, pág. 42.

[37] Tanto en Unamuno como en Borges, podríamos encontrar igualmente demostraciones de fe en la poesía, no tanto en la ficción. De todos modos, los dos escritores parecen estar de acuerdo en que no contradecirse sería aceptar inútiles limitaciones impuestas por uno mismo.

[38] BORGES, «Prólogo», *Discusión* (Buenos Aires, M. Gleizer, 1932).

[39] UNAMUNO, *Niebla* (Madrid, Espasa Calpe, 1940), pág. 9.

[40] UNAMUNO, *Obras completas*, III, 379.

La metáfora del dolor
(Actuales teorías literarias norteamericanas)

1. Text y textualité

Por fin ahora lo sabemos: la transición de este siglo al año 2000 no será cosa fácil. Cada *fin de siècle* conlleva un trauma. En los umbrales mismos de este nuevo ignoto aún nos amonesta la Casandra académica contra un fetiche de nuestro tiempo, el Modernismo en las artes y en las letras, a cuya tiranía hemos abdicado, o así parece, toda individualidad, personalidad e identidad.

Veamos antes, de modo general, cuáles son los términos de la amonestación.

Con la excusa de celebrar la experiencia personal, «intelectual», y el momento privilegiado irrepetible, nos hemos cubierto de un reelaborado decadentismo, hedonismo, arte por el arte, códigos semiológicos y teorías epistemológicas, cuadros mágicos, sistemas *a rebus* que intentan negar la realidad y la historia, el deseo y el sufrimiento humanos en favor de una torre de marfil monstruosa, en la cima de la cual se asienta, luminosa y amenazante, una entidad prioritaria, madre de todas las cosas: ¡el lenguaje!

Y es el lenguaje que nos ha creado. Bien lo dicen sus campeones: Saussure y Wittgenstein, Lévi-Strauss y Barthes, Derrida y Foucault. Se trata de neocreacionismo, dice con sarcasmo el profesor Roger Shattuck, quien, analizando a Alfred Jarry, ha descubierto que este escritor es, en parte, responsable del actual caos, por haber introducido en el siglo XX (veinte) la «literatura giroscópica», una elusiva forma de arte que se sostiene a sí misma y al fin sobre sí se revuelve ensimismada, a través de una concentración de fuerzas autorreflexivas. Nota Shattuck que el lenguaje no nace ya más de la experiencia cotidiana del ser humano con las fuerzas de la vida, sino que allí está, antes que nosotros; domina el paisaje todo, tiene la forma monumental del mito. Alumbra algunas mentes privilegiadas y se manifiesta en la autónoma, misteriosa y autogeneradora *écriture,* en algo conocido como *text* y en cuanto a tal dotado de *textualité.* El texto es la nueva disciplina interdisciplinaria. Doquiera uno se vuelve se oye *text, text, text.* Es una especie de voz de mando; es un canto. Antes y después del texto nada existe en la creación, ni hecho ni deseo humano, ni gozo, ni sacrificio. Nada es original. Sólo el lenguaje existe, o el eco suyo allá, en lo alto de la torre.

2. El cáncer del Modernismo

¿Dónde han venido a parar los modos, el orden y los ritos? Estos modos existieron una vez. Abrid, por favor, *La República,* de Platón. Sí, el Libro X (diez). Y abrid Aristóteles, también, *De la interpretación.* El esquema vertical de las ideas platónicas es absorbido en el esquema horizontal de las categorías lógicas aristotélicas. Y así tenemos los modos. Son éstos: lo imposible, lo posible, lo contingente, lo necesario. Tuvimos necesidad de tres mil años para aprender que la sabiduría consiste en saber discriminar adecuadamente entre los modos, y vivir con ellos.

Bien se entiende que las revisiones han sido constantes. Freud, por ejemplo, los redujo a dos: el principio de la realidad y el principio del placer. Pero ahora es el lenguaje y basta. Y, sin embargo, los modos deberían venir antes del lenguaje, porque si no el lenguaje los destruye. Como de hecho sucedió. El lenguaje nos dice que los modos están fuera de propósito. ¿Es que también lo está la orientación? Borges declaró en 1947, en un discurso apócrifo en Montevideo, que la ficción fantástica tiene cuatro principios esenciales: la ficción dentro de la ficción, la mezcla de realidad y sueño, el viaje en el tiempo, y el otro yo, es decir, el sosías. Cocinando con esta receta, Borges ha hecho prosélitos. Y hasta García Márquez ha cocinado algo, complacido a muchos y hasta a todos: empezó con la realidad y terminó con la fantasía. Pero todo esto no es más que lo metafísico picaresco, nos previene el profesor Shattuck. ¿No parece, de veras, que cuanto más nos desorienta una obra, tanto más la admiramos?

Sí, ésta es la llave: los modos están fuera de propósito. Hoy, por cierto, todo lo aceptamos: lo arbitrario y lo autónomo no son distinciones de fondo; el sueño ha contaminado los sueños todos. A nada, y tampoco a nadie, se pone en un puesto para dejarlo allí. Ni aun a nosotros mismos, especialmente nunca a nosotros mismos, porque el otro, el sosías, se oculta en algún recodo. Ya nada es apariencia; ya nada, realidad. La lucha por separar ambos puestos ha sido abandonada. ¿Cuál es el hecho, cuál la ficción? ¿Cuál la diferencia entre novela y autobiografía? Sí, ya hemos cruzado el puente. Todo es posible, todo es probable. Ya a comienzos del siglo lo había dicho Strindberg.

Con Pirandello y los existencialistas aprendimos que la individualidad personal y la vida auténtica no son a menudo más que mistificaciones, un juego para ser jugado, un rol de dudas y de autocreación. Todo es relativo. No hay imperativo ninguno. Cada cual recita su parte, mal que bien, y hasta el *pour-soi* de Sartre no es más que mera noción teatral. El camarero recita su papel de camarero para hacerse a sí mismo. Todo no es más que un cuento de máscaras. Y esto ni siquiera es una historia actual. Se remonta por lo menos desde Stendhal o Baudelaire, Kierkegaard o Nietzsche. Cada personaje es un charlatán que al serlo se identifica. No habiendo más imperativos ni absolutos, cada uno se siente motivado por la no motivación; se mezclan a la vez toda suerte de fragmentos, cada uno recogido al paso, como hizo Robbe-Grillet en *Marienbad,* sin distinciones, sin discernir ya más, sin más discriminar entre los modos. Pirandello nos lo había advertido: así es, si os lo parece.

Caos, caos: tal como en las desreificaciones de Jarry, justamente. El modernismo sufre de cáncer. Los artistas y los críticos están enfermos. Cada epifanía es *sui generis.* ¿Recordáis a Ortega? La única cosa que el hombre tiene es la historia. Y Emerson había respondido: ¿historia? No hay nada llamado historia. Hay solamente biografía. Y un tercero: ¿arte? No hay nada llamado arte. Hay sólo artistas. Y un cuarto: no existe lo que existe. Hay solamente profesores que hablan de arte y de artistas en un discurso sobre el modernismo, con el único propósito de preservar su puesto en la academia, y así seguir ejerciendo sobre lo real y sobre lo irreal su política de poder.

3. La política del poder

El profesor Shattuck bromea, naturalmente. Y, sin embargo, hay una pizca de desesperación en la voz suya. ¿Desesperación? No. Se trata, para ser exactos, de indignación. Es lo mismo que dice con voz grave y moderada el profesor Edward Said, eminente crítico de lengua inglesa, que quiere volver a poner bajo su justa luz al caído Sancho Panza, al buen sentido común, a la crítica seglar contra las teorías modernistas de los dogmáticos, esos «nuevos clérigos» como Said los llama: crítica misionera de mórbida penetración.

Said quiere hacernos reflexionar sobre el peligro, y de ahí sobre la manipulación del poder, que representa la teoría modernista, del estructuralismo al desconstruccionismo. Descentralizando marxismo y psicoanálisis, estas teorías ofrecen uno de los aspectos más pavorosos del poder: la anonimidad. La izquierda norteamericana, dice Said, en su ideología del *text* y la *textualité* se ha inhabilitado en la crítica literaria, porque deja de lado la historia y el esfuerzo humano que residen dentro de cada texto. Se ha vuelto una crítica hermética, bajo el ejemplo de Foucault, con poder tentacular sobre todas las disciplinas. De hecho, Foucault está presente en la crítica, en la historia, en la política, en las ciencias naturales. Pero Foucault no sostiene ni a quien quiere preservar ni a quien quiere defender su rol de intelectual. Su análisis del poder contradice el concepto de la legitimidad intelectual como sujeto social, y al mismo tiempo convalida y extiende el privielegio social y la posición psicológica tanto del intelectual hegemónico como del intelectual de oposición.

Está bajo investigación lo que los intelectuales han invertido personalmente en ciertos discursos, instituciones y prácticas. Está en peligro la imagen que los intelectuales han creado de sí mismos, y de las maneras con que mantienen su rol en la sociedad en tanto representantes de inteligencia perspicaz, y en cuanto productores de valores y símbolos. Foucault, al rehusar aliarse en el combate para aliviar el sufrimiento humano, arriesga subvertir con su poderosa investigación genealógica la autoridad social y cultural de los discursos y las disciplinas tradicionales. Su radical perspectivismo histórico ofrece el riesgo de destruir la historia como disciplina.

Las genealogías de Foucault representan, en gran medida, marxismo y psicoanálisis como partes de las tácticas y estrategias del poder; pero los intelectuales radicales y los de la oposición que así se identifican y utilizan estos discursos, se dan cuenta, tal como el profesor Said, que Foucault desafía su poder y su identidad de intelectuales. ¿Cuál será, por ejemplo, el destino del historiador que ha aceptado no sólo la idea que «escribir historia» es novela y fantasía, sino que además ha aceptado que la historia en sí misma no tiene realidad, porque su realidad no es otra cosa que una función del texto y de la ideología presente?

La producción intelectual tiene naturaleza agonística, inevitablemente. Es el deber del crítico, afirma Said, en este combate de los valores humanistas, definir cuáles han de ser los límites de los *studia humanitatis* y su legítima labor en la cultura. Tratar de separar literatura y crítica del caos agonista, como revela el pensamiento de Foucault, resulta no ser otra cosa que una estrategia más en el juego del poder.

4. Desconstrucción

El profesor Said está desilusionado del intelectual moderno con su desarrollo de teorías literarias de inercia política, de escepticismo, de apatía y quietismo, y, en cambio, admira al intelectual orgánico, como Gramsci, quien, aun desde la cárcel, notaba que el pensamiento se produce para que pueda realizarse la acción. Pero ahora, rotas las barreras de la crítica, falta el punto necesario para basar la resistencia. Foucault es culpable de no participación, dice Said, y también lo es Derrida, quien a la cabeza de la Yale School es quien ha formulado la desconstrucción.

Según Said, Derrida encierra dentro de sí mismo una autolimitación terrible, porque no exige de sus discípulos obligación alguna en materias que involucren descubrimiento e instrucción, libertad, opresión e injusticia. Derrida da a sus lectores permiso para que nada les importe nada y para no estar comprometidos con nada en absoluto. Si en el texto de mi vida ya está escrita la derrota, bien puedo quitármela de encima, y seguir por mi camino siendo yo el único capitán de mi cuerpo y de mi espíritu.

El desconstruccionismo es para algunos solamente una moda más, pero ya ha hecho una cantidad de prosélitos desde la mitad de los años setenta hasta hoy, arguyendo con artículos y libros por una revisión radical de nuestras nociones de texto, lectura y canon literario.

En realidad, el verbo «to deconstruct» no quiere decir otra cosa —según lo sugiere el profesor Robert Altar— que «desmantelar», «revisar», «refutar», «reformular». O también, mucho más llanamente, criticar. Se trata, en efecto, de una escuela crítica que deriva directamente del pensamiento de Derrida, quien reparte su tiempo entre París y New Haven. Sus secuaces americanos —los más importantes están encastillados en las torres góticas de la Universidad de Yale— han hecho de ese pensamiento una especie de culto de ataque tal que las revistas académicas más prestigiosas, que habían sido hospitalarias y habían estado abiertas para los artículos de desconstrucción, han pasado a la defensiva y hasta al contraataque. Lo que, por otra parte, debiera ser obvio, ya que el desconstruccionismo es el acérrimo enemigo del principio de autoridad.

Derrida es un filósofo, pero su campo de análisis es la literatura. Su padre espiritual es Nietzsche y su texto ejemplar, por él desconstruido, es Freud. Sus investigaciones son epistemológicas. Su discurso toma como base una intuición lingüística de Ferdinand de Saussure: la relación entre la palabra y el referente, el significante y el significado no es otra cosa que una noción convencional y, por ende, arbitraria.

Por medio de una lectura a corta distancia, se diría que hecha a través de una lente de aumento, Derrida descubre que la presencia de personas, objetos y experiencias que la literatura nos ofrece es una *ausencia,* no una *presencia.* Lo que parece literal es metafórico. Lo que nos es presentado como *realidad* es *ficción,* novela. Todas las afirmaciones y manifestaciones de la *voz* literaria primaria esconden la conciencia de que la escritura, en cuanto medio de comunicación, está medio *ausente:* no hay en ella voz, sino la ilusión de la voz.

La cultura occidental, según él, es estúpida en cuanto se basa sobre una serie de

oposiciones jerárquicas interconectadas; por ejemplo, origen y derivación, dentro y fuera, escrito y hablado, central y marginal, literal y figurado. Estas oposiciones, dice, son inestables; es más, son reversibles. Rastros de tal reversibilidad están «inscritos» en el texto mismo. Se trata de una inscripción depositada en él, sin saberlo, por el mismo escritor, lo cual ocurre debido a la duplicidad epistemológica del lenguaje, instrumento con que el escritor trabaja.

Veamos ahora el caso ejemplar: Freud. La teoría psicoanalítica debe ser hoy entendida como el reverso de ciertas oposiciones jerárquicas que organizan la imaginación occidental; oposiciones jerárquicas tales como normal y anormal, consciente e inconsciente, el concepto mismo de vida y muerte. Consúltese *Beyond the Pleasure Principle.* Y esto porque cada una de estas instancias, que todo el mundo considera *primarias,* se revela derivativa, esto es, secundaria en el análisis que Freud hace de ellas. Para Derrida, Freud resulta ser el gran precursor del desconstruccionismo. Tanto la teoría freudiana como su praxis terapéutica, añade Derrida, se basan sobre la convicción de que para explicar la disfunción psicológica y neurótica de las primerísimas experiencias del niño es necesario descubrir los orígenes «definitivos» de disfuncionalidad y neurosis. Pero en su esfuerzo por llegar al origen mismo de la enfermedad, Freud ha variado a menudo sus observaciones. Tanto las metáforas que usa como la lógica implícita en su argumentación revelaron al mismo Freud que el «acontecimiento original» no es exactamente un acontecimiento, sino un fuego fatuo.

Derrida encuentra que toda escena primaria, ya sea producto de la teorización de Freud o de su práctica psicoanalítica, no es nunca primaria, y en cambio es siempre una invención: la representación de algo nunca ocurrido antes o, a veces, de ninguna apropiación inmediata. Dice Derrida que el texto inconsciente en archivos que son siempre «ya transcripciones». Orígenes. Estampas originales. Pero bromeamos. Todo, todo empieza con la repetición.

Con una pizca de ironía, observa el profesor Alter que el efecto de esta lectura freudiana es hacer dar a Freud un giro de ciento ochenta grados sobre su propio eje. Tratar de determinar el origen del fuerte impacto neurótico sobre el misterio de la psiquis infantil es redefinido por Derrida y sus secuaces como una regresión infinita de representaciones y derivaciones.

5. La paranoia académica

El profesor Paul B. Armstrong no llama claramente «terroristas» a los desconstruccionistas de Yale y a su mentor, Jacques Derrida; pero si a veces los llama anarquistas, y otras nihilistas, ya absolutistas, ya teóricos monistas que han declarado guerra abierta al pluralismo crítico. A Armstrong le sorprende y desconcierta que críticos americanos tales como Norman Holland y Stanley Fish, por otra parte relativistas, tengan idénticas cualificaciones descalificantes que los desconstruccionistas. En cierto sentido, monistas también lo son E. D. Hirsch y Wellek. Estos están unidos por su oposición a una visión pluralística de interpretaciones que permita una igualmente «correcta» diversidad de lecturas. Pero tampoco satisfacen. Aunque el desacuerdo es legítimo, la crítica está en estado de poder decir que algunas lecturas

son equivocadas, no simplemente diferentes. Armstrong afirma que la crítica contemporánea necesita una teoría de limitado pluralismo que explique la paradoja de la crítica misma y trace una vía media entre los anárquicos, los absolutistas y los realativistas radicales.

Armstrong, y con él Wayne Booth, quiere encontrar no un consenso exclusivístico, sino una arena de «sana» discusión; y cita a Peirce, James, Spitzer, y a otros, a tantos otros. Peirce recomienda que las opiniones críticas sirvan no sólo al individuo sino a la comunidad. Spitzer, por su parte, asume que el ideal de la crítica literaria sea el de encontrar un *consensus omnium* respecto de una obra, en un juego de perfecta intersubjetividad con todas las mentes; y William James, adversario del monismo, nos exhorta a creer, a nuestro riesgo, en todo asunto que sea lo bastante vivo para que nos tiente, añadiendo, sin embargo, que cada convicción tiene invariablemente sus consecuencias, y estas pueden ser tales que a veces reboten y nos hagan dudar de toda convicción. Peirce no se cansa de aconsejarnos contra toda prematura y dogmática fijación de una creencia.

En la práctica este conflicto, en toda clase de interpretaciones, puede resultar saludable; pero la arrogante imposición de un único punto de vista no es nunca saludable. Cuando, en efecto, un método, sea cual sea, eleva un aspecto de la existencia a un estado privilegiado, sus asunciones en esa área pueden tener severas implicaciones en otras áreas, incompatibles con las presuposiciones de otra hermenéutica. Por ejemplo, el estructuralismo y el marxismo difieren radicalmente en sus respectivas lecturas de la literatura griega. Los marxistas están convencidos de que el ser humano es una criatura social cuya naturaleza cambia a la par de su cotidiana experiencia histórica y cultural. Lévi-Strauss asume, en cambio, que el ser humano es un animal lingüístico definido por su inmutable capacidad de ordenar el universo a base de oposiciones binarias. Lévi-Strauss afirma que todas las versiones de la historia de Edipo, desde Sófocles hasta Freud, son variantes de la misma estructura mítica porque todas están centradas en la misma contradicción.

Ahora bien, los puntos de vista del estructuralismo acerca del lenguaje y de los credos marxistas acerca de la sociedad, conducen a una inevitable e irreconciliable discordia acerca de la naturaleza humana. ¿Es esta fundamentalmente universal o es radicalmente histórica? En una palabra, el absolutismo, dondequiera se le encuentre, da siempre miedo.

Es interesante asomarse a la ventana y observar lo que ocurre en la calle. Sin embargo, en este momento de paranoia académica, en el seno de la Academia es dificil no tomar parte; demasiadas cosas están en estado de revolución, cambio, aniquilación, muerte y, quizá, renacimiento. Ciertamente, vale la pena hablar del actual debate acerca de la validez de la interpretación y ver cómo se comportan en esa batalla los monistas y los pluralistas, los radicales de izquierda y los radicales de derecha. A decir verdad, los pluralistas están más resentidos y son menos interesantes. y puesto que la batalla está abierta y produce sangre, será necesario como discurso, pegar un vistazo a los «terroristas» y sus estrategias. Justamente porque es un nuevo discurso. ¿Pero es, verdaderamente, un nuevo discurso? ¿Es que ya no creemos al *pater familias?* ¡Sí,

no! ¿Es que ya no creemos en el orden jerárquico de las instituciones? ¡Sí, no! ¿Es que ya no creemos en la Providencia? —la de G. B. Vico, se entiende—. ¡Sí, no!

Dudo, luego existo. No, no, no: ¡no existo verdaderamente!

¿Es quizá de esta ambivalencia trágica ente el orden y el desorden, la razón y la locura (¡más oposiciones jerárquicas a la Derrida!), de donde nace el dolor? Un dolor que, por otra parte, no tiene rostro, no tiene nombre. Esto es, el dolor más verdadero. ¿Es exactamente —no, no exactamente—, lo que el profesor Edward Said ha creído identificar en el aspecto anónimo del poder? Bueno, he dicho y escrito «aspecto» es decir, «cara», es decir, «personalidad». ¿Pero no he dicho y escrito antes que el dolor más verdadero no tiene cara, no tiene nombre, precisamente porque está en relación y contraste con la anónima energía del poder? ¡Otra metáfora! Mi dolor de hombre y de escritor, y en este momento, de profesor, en verdad no es original aunque sea verdadero y auténtico; es derivativo porque ha estado mediado por el lenguaje que no ha sabido cómo remontarse al origen del dolor. Hablando de anonimidad, ¿dónde es asible su origen? ¡Qué! Después de todo, Jacques Derrida y sus discípulos tendrán razón.

En lo más hondo, en lo verdaderamente más hondo del «texto» del dolor no está el dolor, sino el vacío. *Hollowness,* dice Paul de Man, uno de los cuatro de la escuela de Yale; y lo dice después de hacer desconstruido a Rainer María Rilke de todas sus seducciones, de todas sus elasticidades retóricas. Lo que queda, afirma de Man, es el espacio vacío de un cielo irreal. Por esto, lo que había antes, el edificio poético que había antes, ahora totalmente desfigurado, no aparece más como un verdadero edificio: era una mentira. La promesa de Rilke, asevera de Man —aquella promesa que sus apasionados comentadores han descrito en toda su severa complejidad, cegados por su propia fe—, aquella promesa se sitúa ahora en la disolvente perspectiva de la mentira.

6. Idólatras e iconoclastas

No. Derrida y sus discípulos no son terroristas, son iconoclastas, dice Robert Alter. Iconoclastas, como sus inmediatos predecesores americanos, los *New Critics,* eran idólatras.

Alter prefiere la ironía a la polémica y observa que la crítica angloamericana es notoriamente bonachona, de sentido común, empírica, renuente a examinar a fondo los andamios conceptuales de sus empresas. La desconstrucción tiene algunas ventajas, ¿por qué no? Ha fomentado cierto severo escepticismo acerca de las precedentes y no examinadas presuposiciones de que los significados de un trabajo literario, ahora llamado «texto», en último análisis sean unitarios y de que todas las aparentes tensiones que provoca sean resolubles en una gloriosa síntesis de significado poético.

Cuando fui invitado a enseñar en Yale, en 1960, venía yo de Italia con mi pasaporte de escritor, no de profesor o crítico. Es verdad que en 1959 había publicado en Italia un libro crítico que había enloquecido a toda la intelligentzia; yo era un iconoclasta, un desconstructor *ante litteram.* En América comencé a reflexionar, a mirar alrededor con perspicacia crítica. Comencé a caminar, por decirlo así, con pies

de plomo. La crítica es un inmenso trenedal que contiene de todo, especialmente arenas movedizas.

Me transformé en profesor tratando de conversar en las horas nocturnas el escritor de novelas y leyendas, el arquitecto soñador que cada vez que inicia un trabajo siente el pánico de esa hoja en blanco que él quiere llenar de lenguaje, siendo la hoja en blanco un mudo informe que quiere organizar para poder entenderlo. Uno de sus trabajos se llama *Graffiti,* y es la novela de una novela de una novela que, como obra en sí, tiene otro título y se funda sobre el principio del giroscopio que el profesor Shattuck ha identificado en Jarry.

Cuando llegué a Yale, los «New Critics» estaban por abandonar la escena. Su dominio había durado unos treinta años. Paul de Man, venido de Bélgica, estaba allí. Allí se habían educado Geoffrey Hartmen y Harold Bloom, mientras que J. Hillis Miller, el mayor de ellos, había iniciado su carrera todavía como «New Critic». Estos son, hoy día, los doctrinarios de la Escuela de Yale, iluminados por Derrida como ayer los «New Critics» habían sido iluminados por Croce.

Comenzaron a tener una cara hacia la mitad de 1970. Y su primer blanco fueron, precisamente, los «New Critics», en cuyos sillones están hoy sentados ellos. ¿Será verdad que la primera rebelión de nuestra existencia ocurre en el seno de la familia? Con el psicoanálisis hemos comprendido que la primera mujer que el niño desea poseer es su madre. La autobiografía de Stendhal, *Henry Brulard,* ha sido interpretada con bastante énfasis a la luz de Freud. Y el primer hombre que el niño odia es su padre. El hijo elimina al padre empujado por esta rebelión contra la autoridad. Lo que él quiere es ser el padre, tener su poder. No lo confirma Harold Bloom quien, aunque rechazando la pantextualidad de Derrida, toma de nuevo el hilo del tema desconstruccionista del imperativo edípico.

En el plano político, es la idea de Cola di Rienzo, la de Masaniello. El héroe mata al tirano para tomarle su puesto. Sin darse cuenta inmediatamente de que, a su vez, se transforma en tirano. Este es el meollo de las tragedias de Alfieri.

¿Qué eran los New Critics? Idólatras. Los desconstruccionistas, ¿qué son? Iconoclastas. ¿Cuál es la diferencia entre las dos escuelas? Los primeros idolatraban la obra literaria; los segundos dirigen su desconstrucción ya hacia el texto, ya hacia sus excrecencias críticas. El idólatra adora una ilusión; iconoclasta es quien derrumba las imágenes sagradas, los mitos, y desfigura las formas humanas. Quien adora el dólar no es mejor que quien lo quema.

El mes de marzo pasado, Italo Calvino vino a hablar en Nueva York. Habló sobre el mismo asunto que yo ahora. Ha hablado con gentil pasión, como escritor, como quien crea o repite formas e ilusiones usando un medio que todos poseen pero pocos saben organizar: el lenguaje. Calvino es de mi misma generación. Comenzamos a escribir después de la segunda guerra mundial, empujados por el ansia de confesarnos, de decir lo que de muchachos habíamos visto en aquella atroz guerra, en valles y montañas, de la resistencia italiana, uno en un lado, el otro en otro. Aunque diferentes, habíamos comprendido que teníamos algo en común: el escribir. Cesare Pavese lo vio inmediatamente tanto en Calvino como en mí; precisamente Pavese fue nuestro mentor.

Yo también hubiera querido, ahora en Madrid, decir como escritor. He preferido,

en cambio, las ruminaciones metafísicas del profesor. Y esto mientras pueda seguir vivo en los pliegues de mi alma, sellado de silencio, siempre solo entre la multitud: el Escritor.

GIOSE RIMANELLI
University of New York
Department of Hispanic and Italian Studies
Hum. 232
1400 Washington Av.
ALBANY, N. Y. 12222
U.S.A.

(Traducción de ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIO.)

SHATTUCK, ROGER: «The Poverty of Modernism». *The New Republic,* march 14, 1983.
——: *The Banquet Years,* New York: Vintage, 1968.
SAID EDWARD W.: «Traveling Theory», *Raritan,* 1, núm. 3, 1982.
——: «The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions.»*Critical Inquiry,* 4, 1978.
——: «Reflections on Recent American "Left" Literary Criticism», *Boundary 2,* 8, núm. 1, 1979.
A. BOVE, PAUL: «Intellectuals at War: Michel Foucault and the Analytics of Power.» *Substance,* núm. 37-38, 1983.
MEGILL, ALLAN: «Foucault, Structuralism, and the Ends of History», *Journal of Modern History,* 51, 1979.
DE MAN, PAUL: *Blindness and Insight,* Oxford Univ. Press, 1971.
CULLER JONATHAN: *The Pursuit of Signs,* London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
——: *On Deconstruction,* Cornell Univ. Press.
MILLER J. HILLIS: *Fiction and Repetition,* Harvard Univ. Press.
——: «The Critic as Host.» in *Deconstruction and Criticism.* E. Geoffrey Hartmen, New York: Seabury, Press.
RYAN, MICHAEL: *Marxism and Deconstruction.* The Johns Hopkins Press.
BLOOM HAROLD: *Deconstruction and Criticism,* New York: Continuum, 1979.
C. BOOTH, WAYNE: *Critical Understanding,* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1979.
——: «The Limits of Pluralism.» *Critical Inquiry* 3, 1977.
FISH, STANLEY: *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Harvard Univ., Press, 1980.
——: «One More Time.» *Critical Inquiry* 6, 1980.
FOUCAULT, MICHEL: «What Is an Author?» In *Textual Strategies,* Ed. Josué V. Harari, Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1979.
HIRSH, E. D.: *Validity in Interpretation,* New Haven: Yale Univ. Press, 1976.
N. HOLLAND, NORMAN: *5 Readers Reading,* New Haven: Yale Univ. Press, 1975.
JAMES, WILLIAM: *A Pluralistic Universe,* 1909; rpt. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1977.
LÉVI-STRAUSS: *Structural Anthropology,* New York: Anchor-Doubleday, 1967.
SANDERS PEIRCE, CHARLES: *Collected Papers,* Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss, 1934; rpt. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1965.
SPITZER, LEO: *Linguistics and Literary History,* Princeton: Princeton Univ. Press, 1972.
WELLEK, RENE: «The New Criticism: Pro and Contra.» *Critical Inquiry* 4, 1978.
B. ARMSTRONG, PAUL: «The Conflict of Interpretations and the Limits of Pluralism.» PMLA, Vol. 98, núm. 3, 1983.
DERRIDA, JACQUES: *La Dissemination,* Paris: Editions du Seuil, 1972.
RIMANELLI, GIOSE: *Il mestiere del furbo,* Milano: Sugar, 1959.
——: *Graffiti,* Isernia: Marinelli, 1977.
CALVINO, ITALO: «The Written and the Unwritten Word.» *The New York Review of Books,* May 12, 1983.
FREUD, SIGMUND: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of S. F.,* 24 Vols., trans. James Strachey, London: 1953.

Una literatura del interior: el noroeste argentino

Pero quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual. Y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo, tiene otro color de piel y de noche y aun de día sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida.

HÉCTOR TIZÓN

La distancia siempre ha hecho perder de vista los matices hasta el punto que, desde España, Latinoamérica resulta un perfil uniforme que abarca desde la Patagonia hasta Méjico. Si poco se aprecian las diferencias entre los países (enormes territorios en muchos casos), menos aún se perciben las que indudablemente hay, dentro de un mismo país, entre sus regiones. Recíprocamente ocurre lo mismo. Desde cualquier punto de América se ignora que hayan distinciones relevantes entre Galicia y Cataluña, por poner un ejemplo. Pero dejo el análisis del desconocimiento mutuo entre España y América, o del conocimiento en base a tópicos, que no es sino una forma más de la ignorancia, y paso al tema del noroeste argentino y su literatura, motivo de este trabajo.

Argentina es con frecuencia el país del tango, del compadrito, de la pampa y del asado. A este tópico, que define sólo lo rioplatense, no responde la mayor parte de su territorio: el postergado y desconocido «interior», extraño hasta para los mismos porteños.

El noroeste se destaca como una zona de personalidad, nítidamente diferenciada del Río de la Plata y de otras áreas del mapa nacional. Es una de las «regiones naturales» del país, lo que implica un aspecto físico, un microclima y una ecología determinados, como también una historia y una visión particular del mundo. Su ubicación geográfica es definitiva: el ángulo que limita con Chile y Bolivia está determinado por la condición desértica y fría de la alta meseta puneña y de los Andes, aunque también incluye territorios de clima tórrido y vegetación exuberante en las zonas bajas y tropicales. Comprende fundamentalmente las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán y parte norte de Catamarca; y son la preponderancia de la población mestiza y la vigencia de las tradiciones indígenas y coloniales lo que lo aproximan a las culturas de Bolivia y Perú, de fuerte raigambre indígena, más de lo que se cree en la europeizada Buenos Aires.

Frente a la prosperidad y a la riqueza de la «pampa húmeda», y al vértigo cosmopolita del sur, el norte significa quietud, pobreza, arraigo, identidad: un ambiente austero y ensimismado que concuerda con el paisaje yermo de unas tierras altas y frías, casi despobladas.

Cuando se estudia o selecciona literatura argentina desde el extranjero, se recurre casi siempre a la del Río de la Plata, y se olvida la del interior. Este olvido, disculpable por la distancia de la que se habló al comienzo, forma parte, sin embargo, de una amnesia nacional: la postergación de las letras del interior es constante en Argentina, salvo excepciones esporádicas que responden más a motivos extraliterarios. Buenos Aires (que guste o no, decide la vida cultural de la nación) está acostumbrada a contemplarse a sí misma y a vivir de espaldas al resto del país, mientras se abre ávida hacia Europa; actualmente, tras sucesivos fracasos nacionales (económicos, morales, bélicos), la gran metrópoli se siente insegura porque ha sido defraudada por la Europa a la que siempre admira y en la que busca sus raíces y su identidad; entonces se acuerda de Latinoamérica, redescubre el interior y, consecuentente, su literatura. Pero al ser un acto repentino, nacido del despecho o de la perentoria necesidad, es probable que este rescate de los escritores de provincia sea más una moda pasajera, para calmar el ansia de novedad (virtud y defecto superlativos de esta ciudad) y llenar el vacío que dejó lo importado, que un acto de justicia estable. Por su parte, el interior, con su pecado de omisión, no es menos culpable: pasivo y abúlico, se deja estar al margen del país y no lucha (o no sabe hacerlo) para ocupar el lugar desde el que tendría la obligación de enriquecer y matizar, con sus peculiaridades, el mosaico nacional.

Pero la literatura del interior existe, y tiene carácter y calidad. La del noroeste, aunque desconocida y mal difundida (salvo excepciones), porque participa de la postergación de la región, es, sin embargo, un cuerpo con identidad y autonomía, a la vez que articulado con la literatura nacional e hispanoamericana de las que, lógicamente, forma parte. Se sitúa en el punto de unión de dos vertientes de la literatura hispanoamericana que sintetiza, por un lado, el realismo mestizo y rural de los pueblos de fuerte tradición indígena, y, por otro, el vanguardismo urbano del Río de la Plata.

Para representar a la narrativa actual del noroeste he escogido las obras del jujeño Héctor Tizón [1], del tucumano Juan José Hernández [2], y del salteño Carlos Hugo Aparicio [3], quien, aunque nació en La Quiaca, provincia de Jujuy, desarrolla una literatura decididamente salteña.

---

[1] TIZÓN HÉCTOR (Jujuy, 1929) es abogado y su residencia en Yala (Jujuy) ha sido interrumpida varias veces por viajes o estancias más o menos largos en el extranjero. Publicó cuentos: *A un costado de los rieles* (1960), *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978); novelas: *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975); novelas inéditas: *La casa y el viento* (de próxima aparición en editorial Legasa), *El viejo soldado;* cuentos inéditos en libro, aparecidos en revistas y periódicos: *Una huella minúscula y difusa* (febrero, 1980), *Los árboles* (abril, 1980), *Un pariente lejano* (marzo, 1982); historia: *La España borbónica* (1978).

[2] HERNÁNDEZ JUAN JOSÉ (Tucumán, 1931), emigró muy joven a Buenos Aires donde trabaja como periodista. Publicó cuentos: *El inocente* (1965), *La favorita* (1977), *La señorita Estrella y otros cuentos* (1982); novela: *La ciudad de los sueños* (1971); poesía: *Negada permanencia* y *La siesta y la naranja* (1952), *Claridad vencida* (1957), *Elegía, naturaleza y la garza* (1966), *Otro verano* (1966).

[3] APARICIO CARLOS HUGO (La Quiaca, 1935), vive ininterrumpidamente desde los trece años en Salta, donde trabaja como empleado en un comercio. Publicó cuentos: *Los bultos* (1974), *Los bultos* (1978, reedición ampliada), *Sombra del fondo* (1982); poesía: *Pedro Orillas* (1965), *El grillo ciudadano* (1968), *Andamios* (1980); novela inédita: *Trenes del sur*.

Esta selección, que ha dejado al margen obras valiosas de otros escritores, ha tenido en cuenta la variedad y complementación de la producción de los autores escogidos, lo que hace posible tener un panorama, si no exhaustivo, al menos abarcador, de las características contextuales y lingüísticas de la narrativa local.

He preferido el calificativo de narrativa del *noroeste* al de *regional* para eludir el matiz restrictivo, cuando no peyorativo, con que se usa frecuentemente el término *regional* aplicado a esta materia. De este modo, y sin limitarse el alcance de la misma a los escritores que viven en la región, la expresión *narrativa del noroeste* singulariza y reagrupa, dentro de la producción nacional, a unos escritores que, residentes en la zona (como Aparicio), viajeros (como Tizón), o transterrados (como Hernández), practican su selección contextual, agencial y lingüística sobre distintas franjas de una misma área sociocultural, y ordenan mundos narrativos autónomos pero complementarios.

Existen entre estos escritores lazos intrínsecos que los identifican como partícipes de un ámbito geocultural y sociolingüístico común, cuyas formas culturales profundas (sociales, económicas, éticas, míticas, simbólicas, léxicas, etc.) afloran o subyacen en las obras de ficción. Hay además un parentesco en la manera de mirar y de entender la situación local, con lucidez crítica, a la vez que con afectividad. Un fondo común los aúna como partícipes de un determinado momento histórico y como interlocutores válidos del diálogo de su época, porque, como decía Yeats, el hombre es más de su tiempo que de su lugar, y los signos de una época, como también la perspectiva contemporánea, son puntos de contacto entre estos escritores, sobre todo en cuanto a la implementación de recursos técnicos y de formas narrativas.

Frente a estas características comunes, las diferencias que los individualizan tienen que ver con las obsesiones, las afinidades y el idiolecto personal de cada autor, que incriminan su elección por un ambiente, por un núcleo social determinado, por una de las caras de ese mismo mundo referencial.

El espacio narrativo

Tizón prefiere el campo y los pueblitos de tierras altas, el espacio desolado de la Puna y algunas franjas rurales de los valles intermedios de la provincia de Jujuy. Cuando sitúa alguno de los relatos en la ciudad o en la zona baja y tropical de los ingenios azucareros, se trata de una elección esporádica que sirve para marcar un contraste con el especio rural, frío y devastado, que predomina en su narrativa.

En este ámbito rural se aloja una población fantasmal de hombres ensimismados y de muertos. Al margen de la historia, refugiados en la memoria de un pasado esplendor irrecuperable, conservan las tradiciones indígenas regidas por una lógica, una axiología, una concepción del mundo y del hombre, diferentes de la occidental, con la que, sin embargo, conviven.

El choque cultural entre dos mundos, los fragmentos impuestos por la cultura dominante (generalmente formales y a nivel superficial), los elementos no interiorizados rechazados por una fidelidad al antiguo orden, el orgullo y la desolación de un

pueblo consciente de su destino de extinción, son, entre otros, los rasgos esenciales de la dinámica sociocultural de sus obras.

Hernández y Aparicio por su parte, aunque no rechazan la temática rural, fronteriza a los límites de la reducida ciudad de provincia (v. g. «Como si estuvieras jugando» en Hernández, y «Los bultos», en Aparicio), prefieren, ambos, el ámbito urbano.

Juan José Hernández elige los patios sombreados, los fondos de las casas con plantas exuberantes y lujuriosas, las salas enfundadas o los altillos secretos y la presencia agobiante del calor de Tucumán. Estos son los escenarios escogidos por el autor para situar unos dramas, tan asfixiantes como el bochornoso clima subtropical y tan ocultos como los recogidos interiores de las casas, siempre protegidas de la mirada exterior. Sus personajes se mueven en ese espacio cerrado, con falsos prestigios, pequeñeces, austeridad o cursilería; pero, aún cercados, acosados por los prejuicios, intentan, desde el delirio, el gesto liberador.

Aparicio recrea el ambiente postergado y mísero del suburbio provinciano, a medio camino entre la ciudad y el campo, sin sus ventajas y con los defectos de ambos, de alienación, hacinamiento y pobreza. La precariedad de las viviendas, al contrario que en los sólidos interiores de Hernández, hace que la gente viva expuesta, que no tenga intimidad, por lo que sus tragedias son públicas, casi teatrales, como las define el propio autor. Si bien, por oposición a los otros barrios constitutivos de la ciudad, el suburbio se distingue como un perfil unitivo, las obras de Aparicio se encargan de señalar una variada gama de diferencias internas. Dentro de un orden generalizado de pobreza, existe una estratificación social en concordancia con el tipo, calidad y dimensiones de la vivienda, y con su ubicación dentro del arrabal. La proximidad al asfalto o a la luz eléctrica, así como la solidez de los materiales de la construcción, denuncian, por ejemplo, el «status» elevado, relativo ambiente, de sus habitantes.

La desprotección económica y social se agrava con el desvalimiento cultural que debilita la identidad. Presas fáciles de la alienación más devastadora, los habitantes del suburbio incorporan modelos sociales y necesidades absolutamente enajenantes, y, en su ignorancia, son capaces de degradarse, hacer el ridículo o hipotecar la vida por conseguirlos (v. g. la familia del cuento «La máquina», que, aunque apenas sobrevive, debe pagar las cuotas del televisor que compró, a pesar de no tener aún luz eléctrica). Por otra parte, ese medio hostil no permite salida porque el problema de la subsistencia acapara todas las energías y desvelos.

Agentes y pacientes de los relatos

El modo de participación en que se comprometen los agentes y pacientes de los relatos ofrece líneas de afinidades que se corresponden con los escenarios de sus acciones. Consecuentemente con esta concordancia, en Héctor Tizón predomina el hombre mítico, el actante plural encarnado en actores anónimos, que vuelve protagonista a toda una comunidad. En Hernández, por su parte, prima el agente individual marcadamente conflictuado. No ocurre lo mismo con los personajes de Aparicio, a

quienes la endeble identidad personal y grupal impide que los cargue la psicología (lo que, lógicamente, no quiere decir que carezcan de ella).

Sombra o fantasma, ensimismado en sus recuerdos, el puneño resignado ante *el sinremedio* y *la forzosidad* y fiel a los valores antiguos, no utilitarios, antepone *la honra a la prosperidad* [4]. Es el hombre sedentario y arraigado que quiere quedarse en su tierra, pero al que el medio desolado expulsa y obliga a emigrar.

Por el contrario, un individuo escéptico y desencantado circula por las historias de Hernández; convencido de que el mundo está condenado de antemano, busca, a cualquier precio, el goce y el placer:

> *Apartaré de mi vida la palabra decencia que me condena a la mediocridad y la pobreza (...) Yo quiero los bienes de la abundancia y del amor aquí y ahora. Y lucharé para lograrlos con todo el odio de que es capaz mi corazón* [5].

Está personificado, sobre todo, por mujeres rebeldes que no se resignan, que culpan de sus frustraciones a la mediocridad y al tedio provincianos y sueñan con el destierro como única liberación. Pero, al contrario de lo que ocurre a los personajes de Tizón, en muchos casos, el medio los retiene y no los deja partir.

Cuando el agente colectivo es el suburbio, se desdibuja en perfiles que sólo toman cuerpo y entidad en las situaciones límite que les impone la acuciante necesidad. También aquí, la mujer se destaca como el personaje complejo, fuerte y sometido, que soporta todas las discriminaciones, inclusive la del hombre de la casa, generalmente mediocre y violento, al que, no obstante, se subordina. Acosados ambos por las carencias más primarias, el hombre puede, al menos, mantener la dignidad que ella, desvalida y subestimada, no tiene derecho a conservar.

Oposición entre Norte y Sur

Las marcadas diferencias entre los ámbitos seleccionados por cada autor quedan reducidas a matices frente al gran contraste espacio-cultural que supone, en los tres, la oposición entre norte y sur, entre la provincia y Buenos Aires.

Frente a un sur cosmopolita y despersonalizado, poblado por inmigrantes y *mercaderes,* el norte significa raíces, arraigo, identidad.

> *Mi padre decía que la gente debe vivir y morir en el lugar en que nació. El abuelo de su abuelo fundó este pueblo y construyó la iglesia, antes, cuando habían caballos y se criaban al aire libre* [6].

Pero el norte es también sinónimo de inmolación porque, de distintas maneras, quedarse o irse significa morir. El que se queda está condenado a la soledad que va secando el alma porque debe vivir en pueblos deshabitados, *con más casas que gentes* y sin jóvenes, y procurarse el sustento de una naturaleza avara o muerta. El destino del

---

[4] TIZÓN, HÉCTOR; *El cantar del profeta y el bandido,* Buenos Aires, Fabril, 1972, pág. 174.

[5] HERNÁNDEZ, JUAN JOSÉ: *La ciudad de los sueños,* Buenos Aires, Sudamericana, 1971, págs. 134-135.

[6] TIZÓN, HÉCTOR: *La casa y el viento,* novela inédita.

que emigra al sur en busca de mejores condiciones laborales tampoco es promisorio, porque cambiará trabajo por identidad y dignidad, *perderá la voz y el color* —según escribe Tizón—, *pasará de Señor a sirviente, tal es la maldición del desterrado.*

La relación de Hernández con el terruño también es contradictoria y ambivalente. Significa, por un lado, la única patria verdadera, el paraíso ambiguo de la infancia, el seno acogedor pero irrecuperable de la «madre-tierra». Pero también, y por sobre todo, la provincia es el infierno, la ciudad de la mediocridad y las represiones; la de la calma aparente porque tras de sus canceles y sus visillos esconde frustraciones y dramas. *Irnos de esta ciudad horrorosa,* es el anhelo confeso del persoaje de «El viajero», y el deseo secreto de tantos otros que, como *Matilde,* suspiran por Buenos Aires: *La ciudad de los sueños* [7]. El sur tiene sentido como sueño, como meta idealizada de la huida, porque se lo imagina libre, abierto, culto y feliz. Pero en la práctica, la esperanza se derrumba ante la dureza de una ciudad que no redime sino que, por el contrario, margina o vulgariza a «los cabecitas negras» venidos del interior. El sur es, más que el Buenos Aires real, la infinita posibilidad, el refugio ideal para no claudicar y mantener despierta la lucha por la vida.

En el suburbio, a su vez, los personajes están solicitados por la perentoriedad de la subsistencia, no llegan ni a plantearse la relación con un lugar que, de manera inmediata, les es hostil. Sus apetencias se reducen a lo más cercano y posible: consolidar un nivel dentro del propio arrabal o, en el mejor de los casos, poder construir *las dos piezas de material en el lote propio.* Mudarse hacia el centro o conseguir la adjudicación de una casa seriada en los barrios suburbanos de protección oficial, colma y sobrepasa todas las aspiraciones:

> *...nos entregaron la casa (...) es en el barrio* La Aparición *(...) otros se quejan de que son muy reducidas pero yo estoy loca de contenta acostumbrada a darme vuelta en una pieza cuatro por cuatro...* [8].

En este contexto apremiante, el sur resulta ser un perfil borroso y ajeno que sólo tiene cabida en la fantasía de algunos personajes. Así es como el joven lustrabotas, agente narrador de «El último modelo», piensa que con el coche flamante de la rifa podrá llegar, si quiere, hasta Buenos Aires, ciudad que, desde su ignorancia y alienación, sólo significa el «deber ser» tópico de todo proyecto de viaje desde el interior.

El símbolo del tren

En la compleja relación entre norte y sur, el ferrocarril y su contexto —la estación, las vías, el terraplén, la maquinaria de hierro— constituyen un símbolo determinante y compartido.

La doble dirección de ida y vuelta en la marcha del tren requiere, en las obras de Tizón, una interpretación compleja. Por una parte significa una irrupción que tiene,

---

[7] *La ciudad de los sueños* es el título de la novela de J. J. HERNÁNDEZ, tomado a su vez de un verso de RUBÉN DARÍO. Con esta expresión Darío designa a Buenos Aires.

[8] APARICIO, CARLOS HUGO: *Los bultos,* Buenos Aires, Castañeda, 1979, págs. 89-90.

a su vez, una valoración contradictoria: positiva, en cuanto que lleva vida, aires renovados, noticias de la época a ese rincón aislado y agónico; pero negativa, en cuanto significa también la contaminación de una civilización austera, de gente pobre, orgullosa y *sin envidias,* por los valores mercantilistas, vulgares y masificados del mundo moderno. Por otra parte, en su recorrido de vuelta, el tren succiona las vidas jóvenes hacia el sur, con la consecuente despoblación y extinción de la Puna.

En Hernández y en Aparicio el tren simboliza la objetivación de una esperanza. En el primero, su existencia real justifica los anhelos de partida, vuelve factible el viaje deseado, el abandono de esa ciudad que sofoca, aunque se trata de una huida más psicológica que real. En Aparicio, la estación en sí misma, y no tanto el ferrocarril, es una especie de último resguardo, al que en la práctica nunca se acudirá, pero que existe como posibilidad; es la puerta abierta —aunque nunca franqueada— hacia otros horizontes menos inhóspitos. La «Estación» (significativamente escrita siempre con mayúsculas) es una suerte de lugar sagrado, a medio camino entre el templo y el antro, en el que encuentra acogida el más variado tráfago urbano marginal.

Otras simbologías

Además del tren y de algún otro elemento común, el universo simbólico de estos autores es decididamente diferenciado.

Los mitos indígenas y la simbología bíblica, recurrentes y protagónicos en las páginas de Tizón, juegan, se oponen o entretejen con otros elementos del acervo cultural universal y con algunos préstamos de la literatura clásica grecolatina. La heterogeneidad de la simbología tiene, sin embargo, una articulación común que le permite funcionar no sólo armónicamente sino imbricar los distintos modelos, completándose y potenciándose unos con otros. Este vértice lo constituye el referente arcaico al que aluden todos ellos, y que tiene vigencia en el ambiente detenido y rural de la Puna:

> *Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento... Esta es la tierra del Pentateuco* [9].

Esta variada simbología sitúa al puneño y a sus valores como sobrevivientes de otra era, contemporánea de Ulises o Targitao, partícipes de las concepciones incaicas y aptos para entender un lenguaje profético y apocalíptico. Y, por lo tanto, totalmente negados para la vida moderna, identificada con el Sur que es lo otro, lo ajeno, lo distinto.

Los símbolos de Hernández se reducen, como sus climas, a la ambivalente intimidad cotidiana. Objetos triviales, relacionados por la condición de aludir a un espacio exuberante y tórrido, son elegidos para representar lo carnoso y sensual, la voluptuosidad o el candor, la crueldad o la ternura. Aparecen con insistencia los insectos repulsivos o dañinos (una cucaracha con medio cuerpo reventado, en *El disfraz;* los gusanos, en *La favorita;* las hormigas, en *Lord Nelson,* etc.), el perfume insistente de los jazmines y la pulposa magnolia, los patios sombreados y las

[9] TIZÓN, HÉCTOR: *El cantar..., op. cit.,* pág. 130.

siestas bochornosas, el caramelo de miel que sella una complicidad o los dulces empalagosos que compensan frustraciones, los azahares y las naranjas del Tucumán de la infancia, y una larga lista que alude siempre a ambigüedades secretas, sensualidad y desmesura.

La simbología de Aparicio es más limitada. Acorde con el grupo social postergado al que pertenecen, los objetos representan alienación o carencias. Los míseros enseres (la palangana desconchada sobre el cajón de cerveza, el brasero de latón, los cubiertos gastados) y el valor exagerado que tienen para sus propietarios son, en su gran variedad, símbolos insistentes de estrechez y privaciones. El contraste entre los objetos tópicos del consumo y las mínimas pertenencias (simbolizados por el coche *último modelo* y el ranchito de arpillera a cuya puerta se lo estaciona) remite a las enormes diferencias socioeconómicas y a la imposible conciliación entre los niveles que representan.

Marginación y búsqueda de identidad

La literatura del noroeste, a imagen y semejanza de la realidad referencial, instala su universo narrativo en áreas limítrofes, excéntricas, marginadas. Dos consecuencias directas de este hecho son la búsqueda de identidad como función protagónica y la marginación como gesto social recurrente. Si bien ambas están vinculadas entre sí, es preferible, aún a riesgo de repetir observaciones, analizarlas separadamente, para poder distinguir entre los factores que determinan la marginación, y los distintos medios y direcciones puestos en marcha para la búsqueda de la identidad.

En el primer caso —el de la marginación— los grupos sociales sufren, cada uno en su nivel, una forma peculiar de marginación: los puneños discriminados del país, en Tizón; los provincianos marginados de la capital, en Hernández; los parias relegados de la propia ciudad de provincia, en Aparicio.

Ajeno a su época y a la escena nacional, el altiplano puneño vive en un tiempo mítico y en un espacio cerrado. Incomunicado del resto del país y apartado de la dinámica contemporánea. Sobrevive estoicamente, resignado a su destino de extinción.

Por su parte, la mediocridad y el aburrimiento de la provincia postergada se hacen más notorios frente al abanico de posibilidades, reales o soñadas, que ofrece Buenos Aires. El bovarysmo es rasgo sobresaliente de unos personajes que se sienten alejados de la libertad, de la cultura y de todo lo que significa *La ciudad de los sueños*. Para no claudicar, para no someterse a una normas estrechas y tediosas, se ven obligados a aceptar la discriminación y las conductas aberrantes: otras formas de la rebeldía y otros sucedáneos del suicidio, menos espectaculares que el veneno de Emma Bovary pero no menos dolorosos (v. g. los grotescos finales de *El disfraz, La señorita Estrella, El viajero, Tenorios*.

A su vez, el proletariado del suburbio de la provincia pobre sufre, en primer término, la postergación general de su región con respecto de los centros de la riqueza del país, y, en segundo lugar, la marginación de la propia ciudad que habita. Discriminados desde un principio del magro desarrollo socio-económico de su medio,

estos parias se convierten en víctimas desvalidas de la propaganda y del consumo que se les ofrece pero al que no tienen acceso.

En cuanto a la búsqueda de identidad, no conviene olvidar que ésta es característica sociológica del país en general, señalada por varios autores, y observada también en el resto de Hispanoamérica.

El noroeste argentino ha sido históricamente un lugar de tránsito, y sigue siendo zona de frontera. Su situación geopolítica lo convierte en punto de articulación entre la América indígena de la región andina y el próspero y actualizado Río de la Plata. Estos dos polos de influencia y atracción, resumidos en las significaciones opuestas de Norte y Sur, determinan la esquizofrenia o la riqueza (según se vea) de lo que los antropólogos definen como un área de cocultura. Una lógica indígena y un austero ritmo colonial conviven con los ecos de las ofertas avasallantes de la publicidad y del confort. Los distintos grupos socioculturales de la región padecen una falta o una pérdida de identidad, al no haber podido (porque la tarea necesita tiempo) asimilar, integrar e interiorizar armónicamente las diferencias:

> *...este país que aún no acierta a descubrir de qué lado están los propios y los ajenos, el alba, la oscuridad*[10].

Si bien la búsqueda de identidad se da en los tres autores, en cada uno supone una dirección temporal y un resultado diferente. En Tizón se realiza como recuperación retrospectiva de una identidad perdida. En Hernández, por el contrario, como prospección hacia un futuro idealizado al que se exige esa identidad. Y en Aparicio, como internación en el endeble presente para encontrar y asumir la propia condición.

En la Puna, ante un presente agónico y un futuro de extinción, el hombre se vuelve hacia el pasado, se busca a sí mismo en sus ancestros, en sus muertos, en los tiempos idos de un remoto esplendor. La búsqueda de identidad se convierte entonces en un viaje hacia el pretérito, y sólo se la recupera en el recuerdo. *Vivir es recordar,* es la afirmación reiterada por los personajes de Tizón al incorporar este postulado hegeliano que el propio autor subraya en alguna entrevista. En *La casa y el viento,* su última novela, aparece como el hecho que da sentido a la vida del agente narrador y que justifica su deambular sonámbulo de hombre solo y desasido:

> *Siento que a medida que avanza agosto el sol y mi vida disminuyen, pero mis sueños se agrandan llenos (...) de todo aquello a lo que debo las ganas de salvarme, de seguir viviendo para recordar.* [11]

El ejecutor de esa recuperación ideal de la identidad (en el recuerdo, y no en la realidad) es un agente colectivo encarnado en la comunidad puneña actual. En consecuencia, el tiempo protagónico de la narración es el pasado.

En Juan José Hernández, en cambio, la dinámica funcional tiene más fuerza en el plano personal, aunque, lógicamente, el condicionamiento social es insoslayable. Los

---

[10] TIZÓN, HÉCTOR: *El traidor venerado,* Buenos Aires, Sudamericana, 1978, pág. 114.

[11] TIZÓN, HÉCTOR: *La casa y el viento,* novela inédita.

conflictos psicológicos determinantes hacen que la búsqueda de identidad funcione con mayor énfasis cuando, como ocurre frecuentemente, el aspecto individual está en juego o protagoniza la acción. Encontramos desde el caso extremo de *El viajero* que, en una clara sintomatología edípica, se busca en sus familiares próximos o añora desligarse de su otro «yo» conflictuado, cercenando su personalidad, hasta las heroínas rebeldes que, como Matilde o Mabel, emprenden un transtierro geográfico con la esperanza de encontrarse consigo mismas. Todos han sido expulsados del paraíso, y persiguen, si no la felicidad —imposible en un mundo condenado de antemano—, al menos su apariencia. Anhelan obsesivamente algo que ellos no son pero que querrían ser, lo que la provincia no les puede dar pero que tampoco encuentran fuera de ella. Desterrados de un contradictorio terruño que los agobia pero que es también el único punto de referencia vital, buscan su razón de existir en la lucha para no claudicar. En esa búsqueda, muchas veces atroz o aberrante, hallan la justificación ante sí mismos, a pesar de la condena social. El tiempo protagónico es el futuro, un porvenir idealizado y soñado, aunque también hay retrospecciones que intentan recuperar la infancia.

En la narrativa de Aparicio, la búsqueda funciona tanto en el orden personal como en el social. En el plano individual se alcanza una identidad auténtica, expresada con precisión en el cuento significativamente titulado *La búsqueda,* aunque ello consista en asumirse como *mendigo,* como último peldaño de la pirámide social. En varios cuentos (v. g. *Los bultos, La búsqueda, La pila de ladrillos, Los pasos),* luego de una indagación desorientada, fallida, sin certezas, el agente narrador se encuentra a sí mismo donde parecía esconderse una degradación o un peligro. Este comportamiento generalizado señala, como primer paso hacia el desarrollo de las personalidades débiles e inseguras del arrabal, el conocimiento exacto de sí mismo, la asunción —sin sueños inalcanzables— de la propia condición de miseria y enajenación. La apetencia de identidad, además de comportar un anhelo individual, revela también la expectativa colectiva de un grupo, sostenido apenas por su instinto de conservación. La obsesión por el presente imperioso, por el aquí y ahora de la subsistencia, impide cualquier proyección temporal hacia un antes o un después: sólo existe la absorbente inmediatez del presente.

Técnica narrativa

Enraizados e identificados con la problemática regional, estos escritores son, lógicamente, hombres de su época, alertas conocedores de la renovación técnica de la narrativa de nuestro siglo. La literatura de Faulkner, Dos Passos, Huxley, Proust, Joyce, etc., y la novela hispanoamericana, son puntos de referencia necesarios para juzgar sus obras. Antecedentes de la narrativa de Tizón, Hernández y Aparicio son, respectivamente, el clima del Rulfo, el «bovarysmo» de Flaubert combinado con la importancia del detalle (a veces insidioso) de un Oscar Wilde, y la presencia de Cortázar con su forma irruptiva de incorporar los personajes a la acción; así como también se reconoce en los tres la depuración del lenguaje practicada por Borges. La mención de estos antecedentes literarios no responde a la intención de marcar

influencias, sino a la convicción de que toda obra, aún atendiendo a sus exclusivas obsesiones, crea sus propios antecedentes, y se inserta de una determinada manera en la literatura de su época.

Los aportes se centran en un manejo acertado de la técnica en sus distintos niveles: el dinamismo del punto de vista de la narración, la ruptura de la secuencia temporal, la variedad y complejidad de los diseños estructurales, el juego entre la subjetividad y objetividad en los modos del relato y, en el plano lingüístico, la invasión de oralidad que caracteriza a la literatura actual, el predominio de los «códigos restringidos», o voces de los personajes, sobre la lengua del narrador extrínseco. Este recurso fundamental ha sido rigurosamente empleado por los autores en la caracterización de los agentes y las acciones de los relatos y en la reconstrucción de un mundo particular.

La lengua de la narración

Cada autor elige y organiza franjas de realidad que luego dinamiza al incluirlas en el cerco narrativo; en un proceso, dentro del discurso, cada uno selecciona, de la lengua natural concomitante a esa realidad referencial, distintos niveles lingüísticos que elabora y transforma en los diálogos y en la lengua de la narración. Este proceso de recreación lingüística ocurre siempre, inclusive —y sobre todo— cuando parece registrarse textualmente la lengua oral. Existe un proceso de «ficcionalización» a partir del cual se logra el discurso literario que, como lo afirma Lotman, pertenece a un sistema secundario de moderación. Uno de los mayores aciertos es el hecho de que, con esa recreación, los autores consiguen verosimilitud y eficacia lingüística sin caer nunca en la verdad magnetofónica ni en el diálogo acartonado que malogran la narración. No interesa la apariencia tópica y disonante de una lengua atiborrada de regionalismos, sino «la forma interior del lenguaje» de una comunidad local que conlleva su particular visión del mundo, su cultura, su idiosincrasia.

Tizón reelabora el habla rural y arcaizante del Altiplano, permanentemente perforada por el sustrato indígena, sobre todo quechua, y logra el laconismo ensimismado del puneño, su resignada manera de entender la vida. La rica variedad de modismos empleados (arcaísmos, hispanismos y formas rurales; americanismos, argentinismos y norteñismos; influencias fonológicas, léxico-semánticas y morfo-sintácticas del quechua y de otras lenguas aborígenes, con la consiguiente alteración de la norma y del sistema del español) no entorpece el valor comunicativo porque no son traspuestos al habla de los personajes tal cual como aparecen en la realidad. Por el contrario, seleccionados, reelaborados y graduados, son situados estratégicamente para recrear, con naturalidad y soltura, el uso dialectal regional y la visión del mundo que conlleva.

Consecuentemente con los escenarios en que sitúa la narración, Aparicio trabaja el habla precaria del suburbio provinciano, en la que analfabetismo y la orfandad cultural introducen desviaciones fonéticas, léxicas, morfológicas y sintácticas. Esto da como resultado un lenguaje vulgar y desacatado, enriquecido, desde el punto de vista literario, con un doble aporte: por una parte, con el lunfardo o «argot» bonaerense, extendido a los suburbios de las ciudades del país, y, por otra, con la norma dialectal

regional que incluye arcaísmos y ruralismos, influencias quechuas y de otras lenguas indígenas. En correspondencia con esa invasión de oralidad señalada como característica de la narrativa actual, el autor no duda en usar formas burdas y soeces con el propósito de reflejar el clima de violencia o impotencia que, frecuentemente, descontrola a sus personajes. Este habla «canalla» o impura desde el punto de vista de la lengua natural, responde, sin embargo, a la recreación del autor; es lengua literaria en sentido lato, con lo que todas sus insuficiencias en el plano de la realidad se convierten en riqueza y virtuosismo en el plano de la ficción, porque con ella el autor reproduce con pericia el curioso dialecto social de un estrato postergado.

Juan José Hernández recoge el habla familiar de la clase media y baja provinciana que incluye, como en los casos anteriores, sustrato indígena y formas locales. Pero la nota distintiva de su idiolecto es la lengua amanerada, salpicada de «tics» y de lugares comunes, de buena parte de la población urbana de provincia que, en un equivocado afán de corrección, imita la cursilería lingüística del patrón medio metropolitano. Los códigos dialogísticos reflejan la inseguridad de esas criaturas asfixiadas por las restricciones de su medio, que imaginan la salvación en Buenos Aires. El grupo social seleccionado (modistas, estudiantes del interior, patronas de pensión, prostitutas, algún aristócrata en decadencia, maestras, etc.) se acompleja de los modismos locales que le dan un aire paleto y provinciano; imita entonces la lengua, a su entender cosmopolita y moderna, de Buenos Aires, cayendo en el remedo del habla, a veces afectada y caprichosa, de la capital que, al insertarse en el discurso provinciano, suena falsa y ridícula. Este desfase cultural provoca una intensificación de la «esquizofrenia lingüística», señalada como característica del país, en permanente conflicto entre el uso y el deber ser establecido desde fuera: desde la escuela, desde otras clases sociales, desde otras áreas nacionales. Esta inseguridad lingüística acompaña la inestabilidad psicológica de los escindidos personajes. Sin embargo, la clave de su discurso narrativo no se basa tanto en la peculiaridad del diálogo (la selección léxica, los acentos regionales y las interferencias alógenas) como en la manera de usar la lengua de la narración para insinuar y crear ambigüedad. La destreza en el manejo de la lengua está sobre todo en la capacidad para sugerir atmósferas densas a partir del detalle. Una palabra, una elipsis, una puntuación, insinúan el contraste entre lo cotidiano y monstruoso, asociados a la austera y turbulenta intimidad provinciana, a los laberintos psicosexuales de sus personajes. En ese idioma de lo sugerido —como lo llamó Lafforgue—, lo dicho cobra valor y sentido dentro de lo apenas insinuado por los silencios del texto.

El punto de vista de la narración

El papel de cronista que se autoadjudica Tizón, y que está en la base de su estilo, le hace preferir un narrador-testigo que toma distancia para cronicar una extinción; para escribir, como afirma uno de los personajes, *la historia de esta tierra, la verdadera historia, la de su oscuridad y su derrota* [12]. Desde un punto de vista formulario o de

[12] TIZÓN, HÉCTOR: *El cantar..., op. cit.* pág. 138.

enmarque, el narrador transmite lo que presenció alguna vez o lo que simplemente le contaron, leyó en algún viejo infolio o recogió de los imprecisos decires populares y anónimos. Este enmarque mediatizante no es sino un certero artilugio para simular objetividad y distancia en aquello que es total o parcialmente inventado y subjetivo. Prefiere el punto de vista marginal de agentes anónimos o desprestigiados y lo usa como recurso eficaz para debilitar la veracidad de la historia y resaltar, de esta forma, la ambigüedad de los hechos, *el equívoco de la realidad*.

También es peculiar, aunque por otras razones, el uso del punto de vista en la prosa de Hernández, reclamada por matices, insinuaciones y complicidades. Sus temas obsesivos son expuestos desde la asfixia interior del personaje que, inconsciente de su situación de víctima, cuenta los hechos con aparente naturalidad. Desde una perspectiva ingenua se narra la periferia, aparentemente trivial, de submundos sociales y de laberintos psicosexuales, en los que ese supuestamente cándido testigo está involucrado.

El punto de vista, en Aparicio, está siempre encarnado en uno de los personajes, y se enriquece por la permanente perforación de las voces de los otros agentes que, reales o recuperados por la memoria del narrador, cortan bruscamente su discurso y se intercalan en él. Este recurso crea el ritmo entrecortado de ansiedad y agitación que acompaña el sobresalto interior de los relatos.

Estructura

El análisis de este nivel señala la estrecha relación que existe entre el manejo de la temporalidad y los diseños estructurales de los cuentos. El escritor no trata de recuperar la linealidad del tiempo natural porque utiliza la deformación temporal con fines estéticos. De estos considerandos resulta que el orden, la disposición y las combinaciones de los acontecimientos —o sea, el andamiaje estructural— son fundamentales en la significación y en la factura de cada cuento.

Tal vez existe mayor diversidad y complejidad de los diseños en los cuentos de Tizón, reclamados por la conflictividad agencial, que se traduce en proliferación de acciones combinadas en complicadas relaciones. Los agentes actúan en distintos frentes y crean situaciones ambiguas y plurales, los acontecimientos se multiplican y las acciones se entrecruzan. Toda esta complejidad, que no es sino riqueza narrativa, se asienta en la variedad de diseños, que van desde los más recurrentes, como el rectilíneo y el circular, hasta los más elaborados, como los trípticos articulados, trenzas, empalmes, duplicación interior, etc., y toda la gama de sus múltiples combinaciones.

Sin embargo, no ofrecen menos riqueza los patrones estructurales de Hernández y de Aparicio. Simples o labrados, los diseños nunca son gratuitos ni productos del alarde técnico, sino que responden a la necesidad intrínseca de cada relato y están de acuerdo con un orden estético. De la oportunidad de su elección con respecto a los otros elementos constitutivos resulta que los cuentos, múltiples en significante, ofrecen varias y distintas posibilidades de lectura.

El acierto de estos autores, norma común de todo buen hacer literario, consiste en unir a la factura elaborada y cuidada con minucia, una verdadera voluntad de

disimular el virtuosismo en el entramado, para conseguir que el resultado —o sea, la narración— aparezca simple y directo, sin artilugios de superficie que lo distraigan de su primera condición de narrar, de contar algo.

Punto final

El concepto de literatura regional —discutido con justicia— tiene, sin embargo, vigencia, cuando no se lo inscribe en la inexacta clasificación que lo opone a lo nacional y universal, sucesivamente, sino cuando se lo usa para representar, por un lado, una peculiar cosmovisión, y por otro, el lenguaje con que se la recrea. Desde estos dos parámetros, esta literatura tiene un sentido y una entidad particular porque reconstruye un noroeste postergado, aplicando una perspectiva propia que incluye crítica y afectividad, y lo hace con una lengua con acento local capaz de desvelar los mundos y trasmundos, el habla y los sobreentendidos de una comunidad.

A partir de una realidad referencial común —el noroeste argentino y su paisaje de provincia estancada, en este caso— cada autor selecciona el sector, el personaje, el grupo sociocultural que le interesa y obsesiona. Pero no reconstruye el mundo que desea, la provincia ideal, sino la agónica, asfixiante o desprotegida provincia real. Desde una observación comprometida es a la vez juez y parte de la situación local. A partir de un cuidadoso tratamiento del habla y de la particular manera de mirar, logra la atmósfera y el pulso vital de cada comunidad, de cada grupo representado en la ficción, y traduce una identidad, una cultura, y, como aporte específico de la literatura, una forma de nombrar el mundo circundante.

La literatura del noroeste existe, y se inscribe en la literatura universal o, si se prefiere, en la literatura sin adjetivos. Porque lo universal en literatura no tiene que ver con un concepto espacial (Flaubert o Cervantes, por poner dos ejemplos, escriben también sobre el reducido rincón que habitan), sino con un resultado de excelencia artística. En este sentido, las obras no son regionales o universales como calificativos contrapuestos, sino logradas o malogradas. La virtud fundamental de las obras comentadas como todas las que inciden con rigor en una realidad local, es la de trascender una interpretación restringida, y comprometer al lector en un acto creativo de investigación y de riesgo, en el que, lógicamente, está implicado el no tan simple placer de la lectura.

LEONOR FLEMING
General Oraa, 35
MADRID

Augusto Monterroso o la tradición subversiva

En «este país de todos los demonios» que es España, el conocimiento coherente de la literatura latinoamericana sigue reservado a unos cuantos profesores de universidad muchas veces disfrazados de crítico literario, y cuyo papel no es, precisamente, el de vivificadores de la cultura. Basta leer los catálogos de las grandes editoriales y los suplementos literarios para darse cuenta de esta falta de criterio: nos movemos todavía entre modas y tópicos. El lanzamiento comercial de ciertos productos como las últimas novelas de García Márquez o Vargas Llosa contribuyen a subrayar el privilegio de cierta literatura que sigue siendo, inevitablemente, la del *boom*, un *boom* que si fue útil como punto de partida para llamar la atención sobre una literatura hasta entonces relegada, nunca tuvo que convertirse en *la* literatura latinoamericana: los escritores ya existentes siguieron relegados y los nuevos escritores siguen siendo minoritarios o desconocidos.

Expresión de esta ignorancia (podrían citar infinitos casos de excelentes poetas y narradores absolutamente ignorados entre nosotros) es el escaso conocimiento que hasta ahora se tenía de este verdadero clásico de la narrativa contemporánea que es el escritor guatemalteco de larga residencia en México, Augusto Monterroso. Monterroso ha venido publicando su obra, desde principios de los sesenta, en la editorial mexicana Joaquín Mortiz (Joaquín Díez-Canedo había cuidado ya la primera edición de *Obras completas (y otros cuentos)* para la Imprenta Universitaria de México, en 1960). La deficiente distribución en España de estas ediciones confirma lo que decía al principio. Esta deficiencia viene a subsanarla ahora la barcelonesa Seix Barral, editorial que desde los más lejanos tiempos de Carlos Barral, Joan Petit, Josep Maria Castellet o Gabriel Ferrater a los más recientes de Joan Ferraté y de Pere Gimpferrer, ha mantenido una línea abierta y exigente, con un catálogo que incorpora a los más interesantes renovadores de la narrativa latinoamericana. Entre esta línea de aciertos está la reciente publicación, a lo largo de 1981 y 1982, de la obra completa de Monterroso. No queda ya ningún pretexto para que este escritor no sea leído con el respeto y la alegría con que se le lee en México, en América Latina. Como viene ocurriendo: de los esporádicos comentarios a su obra (yo mismo comenté la aparición de *La oveja negra y demás fábulas* y *Lo demás es silencio)* se ha pasado a un creciente interés ante la novedad de esta escritura. Si la lamentable reseña que Joaquín Marco dedica a *Lo demás es silencio* en el suplemento literario de *La Vanguardia* de Barcelona es una excepción, es también un reflejo de lo que he comentado más arriba a propósito de nuestros críticos profesionales, ahora con el agravante de un anacrónico colonialismo cultural que sólo puede hacer llorar a los que han perdido las ganas de reír: desde su óptica progresista, los marcos de nuestra literatura no pueden ver lo mucho que hay de conservador en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, por ejemplo, ni todo lo que hay de refrescante y renovador en la de Monterroso. Algo no funciona en el multiplicando o en el multiplicador. Este es uno de los motivos (y desde luego el más anecdótico) que me lleva a extenderme abusivamente en una escritura basada no tanto en la denuncia de la verdad como en la revelación de las mentirosas máscaras de la verdad.

Si bien mi comentario se detiene especialmente en el último libro de Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* (publicado inicialmente por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1981 y reeditado por Martín Casillas Editores en 1982) y, por ser el texto más afín, en *Movimiento perpetuo,* ya en el primer relato de *Obras completas (y otros cuentos)* pueden observarse las constantes de este escritor obsesionado por no crear un modelo fijo de escritura. Monterroso rechaza categóricamente la relación entre política y literatura, pero en «Mister Taylor» es capaz de crear un relato político (el colonialismo económico norteamericano en América Latina) sin que la inmediatez política enturbie «lo que yo entiendo por literatura». En este texto el escritor incorpora y transforma frases literarias conocidas («tan pobre y mísero estaba», «una tribu cuyo nombre no quiero recordar») se burla del lugar común expresivo («de un salto que no hay para qué llamar felino») y parodia la voluntad de estilo («su barba brillante bajo el dorado sol tropical», las señoras «envueltas en la melancolía de las doradas tardes de otoño»). En «Obras completas», último texto del libro, Feijoo representa el triunfo del erudito sobre el creador y en «Vaca», buen ejemplo del cuento que no es un cuento, el narrador se apena al ver a la orilla del camino «una vaca muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas». Monterroso, especialista en reinventar géneros literarios, aquí se mantiene relativamente fiel a las características del cuento, aunque no sin elementos paródicos y una variedad (del cuento de una sola línea a la página de crónica o a la carta) que le libera de todo condicionamiento formal. Aquí se dan ya aspectos que serán constantes en su obra posterior: el origen literario de su imaginativa inspiración, la confusión entre seriedad y humor (es decir, el sentido del humor), la relatividad de los valores morales, la descentralización, la burla y parodia del tópico, el academicismo y la solemnidad y, de momento sólo insinuada, la presencia de los animales con un comportamiento humano y literario.

En *La oveja negra y demás fábulas,* publicado por primera vez en 1969, la transformación de un género clásico (ahora la fábula) es mucho más radical y variada, para llegar al puro *nonsense.* Los animales de la fábula expresan aquí una moral muy distinta de la que encontramos en la fábula tradicional, dentro de la delicada subversión que ejerce este clásico admirador de los clásicos. Muchas veces son animales que no pertenecen a esta tradición, o personajes famosos (Sansón, David N., el de la honda, o los infinitos Cristos que ha habido en la Selva «antes y después de Cristo») e incluso objetos como el espejo, elementos de la naturaleza como el rayo o cualidades como el Bien y el Mal. El origen literario se encuentra en la misma condición del género parodiado o transformado por Monterroso (la fábula es el más literario de los géneros literarios) con, otra novedad, un humor que puede llevar a melancólicas y poéticas reflexiones sobre la condición humana, donde el hombre crea unas convicciones para volverse prisionero de ellas como si se tratara de un destino. Vemos al Cerdo poeta y sobre todo al Mono, escritor satírico; algunos escritores o personajes literarios están integrados en la narración (Homero, Epicuro, Aquiles, Pigmalión), otros representan un homenaje explícito a escritores, muchos de los cuales aparecen, a modo de *poética,* a lo largo de toda la obra de Monterroso: Homero, Catulo, Cervantes, Swift, Kafka, Bloy o Joyce. Hay referencias a los amigos, ahora

no necesariamente escritores, y a México, ahora no necesariamente críticas sino de ambientación literaria: «Cerca del Bosque de Chapultepec...», «En la casa de un rico mercader de la ciudad de México...», etc., situando *nonsensically* a México, a través del estilo (aquí entre la fábula y el cuento infantil), en un contexto cultural «anacrónico».

En *Lo demás es silencio* (editado por Joaquín Mortiz en 1978 y por Seix Barral en 1982), Monterroso reinventa otro género, el de las memorias, también esencialmente literarias por tratarse de un conocido erudito mexicano (familiar para quien ha leído el resto de la obra del escritor) Eduardo Torres. Todo lo que antes estaba insinuado se convierte ahora en centro: la parodia de lo literario (creación, crítica, exégesis, traducción, erudición, afán de coleccionar libros, personalidad del escritor, etc.), las referencias concretas a San Blas (San Angel, Ciudad de México, México...) y a su provincianismo, la burla del tópico y de los lugares comunes que en su paródica precisión, cae en el *nonsense* («para no hablar ya del largo silencio que la siguió durante breves segundos», «aquel rostro no sólo cetrino sino agitado en lo interior, en números redondos, por mil pasiones»). Hay un claro homenaje a los amigos reales (aunque en Monterroso no hay frontera entre la realidad y la invención, entre la mentira y la verdad) y la escritora Bárbara Jacobs (una invención literaria que se hizo realidad al publicar sus *Doce cuentos en contra)* se confirma como la subrepticia heroína dentro del mundo de las referencias (Luciano Zamora le dedica sus «Recuerdos de mi vida con un gran hombre»). Homenaje también a sus escritores preferidos y una clara voluntad de relacionar este libro con el resto de su producción (en Monterroso es imposible hablar de «lo anterior», ya que los textos publicados no responden a un orden cronológico), para acentuar la unidad y diversidad de toda su obra.

Lo demás es silencio es, pues, un libro sobre un escritor (Torres), el escritor y él (Monterroso) escritor. Es, además, un libro de memorias y una novela (memorias y novela que deberíamos escribir entre comillas) y participa asimismo de la miscelánea. Este carácter de miscelánea se da plenamente en *Movimiento perpetuo,* publicado por primera vez en 1972 (1981 en la edición de Seix Barral) y, por tanto, anterior a *Lo demás es silencio.* No deja de ser curioso que en este libro tan disperso sea donde Monterroso ve y expresa definitivamente esta visión de su escritura como una unidad dentro de la infinita variedad provocada por el particular enriquecimiento de los distintos géneros literarios (cuento, novela, fábula, miscelánea, memorias...). Hay, asimismo, una mayor seguridad o confianza y un mayor interés por lo cotidiano o inmediato sin renunciar jamás a la universalidad (atemporalidad dentro de lo temporal y viceversa) en el sentido de que los seres humanos, desde Homero a Joyce, seguimos siendo esencialmente los mismos, en todo caso un poco peores. En estos textos, que van del relato puro, producto de la elaborada imaginación, al aforismo, el ensayo y la reflexión, todo está visto desde la literatura. Ahora es más explícito en el homenaje a sus escritores preferidos, oculta menos su entusiasmo: a «el gran Julio Cortázar» le llama «poeta», y Kafka y Borges son «los dos más grandes humoristas». Pululan los amigos escritores, a quienes cada vez más claramente van dedicados los textos de Monterroso: incluso le gusta que se burlen de su pequeña estatura, porque «sin ningún esfuerzo estoy contribuyendo, por deficiencia, a la pasajera felicidad de mis desolados amigos». Y si en *Tlön,* Borges (nos recuerda Monterroso) se instala en una quinta con

un amigo real, Bioy Casares, o incluye a personajes reales como Alfonso Reyes, él se dedica a la invención de palindromas con Arreola, Mejía Sánchez o Bonifaz Nuño (escritores que, al margen de nuestra ignorancia, *existen).* Abundan las anécdotas literarias, como expresión de la necesidad de ver al escritor en su normalidad cotidiana, y recurre a las citas con intención paródica, subrayando su valor de lugar común («cuando la negra noche tendió su manto pidieron otra botella») o familiar (Pope y Leopardi que oyen pasar riendo a las parejas normales «en las madrugadas, después de la noche del día de fiesta»). Hay parodia de la peluca lírica en las descripciones de paisajes («Fuera, el aire tibio mecía con suavidad las copas de los árboles, en tanto que a lo lejos las últimas nubes doradas se hundían definitivamente en el fondo de la tarde»), parodia de la hinchazón retórica o de su opuesto la sucinta objetividad («Afuera llueve poco. Menos. Afuera...») además, naturalmente, de la destrascendentalización de la literatura.

Pues en este libro Monterroso muestra una nueva e insólita seguridad que le permite burlarse incluso de su inseguridad, con notas personales, a nivel de *poética* y de anécdota autobiográfica: su timidez, su trabajo, su gusto por las agudezas, su parquedad como escritor, etc.: «¿lo visualizas y te ríes? Pues también tú tendrías que leer un poco a tu Horacio». Interesa, sobre todo, en relación con su visión de la creación literaria: a propósito de Lear y del *nonsense,* nos dice que «constituía una válvula de escape para sus conflictos internos, provenientes de sus sufrimientos y tristezas»; para Monterroso, «el humor y la timidez generalmente se dan juntos» y «el verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. Si cree que su causa va a triunfar deja en el acto de ser humorista»; e insiste en la seriedad del humor: «Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico».

La visión escéptica o sabiamente cínica de la humanidad en un escritor de conciencia política, de ternura humana y de timidez o pudor emocional como es Monterroso se expresa, abiertamente, como humor, solapadamente como una poética melancolía. Para él la tontería es invencible, el saber de los libros no es sino testimonio repetido de la ignorancia humana, «el hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo». Para protegerse de su timidez y de su púdico temor a la solemnidad se refugia en las citas que, como espejos, llena las páginas del libro, y se acoge a Jaurés para decir, con toda seriedad, que «entre el hambre y el odio, la Humanidad no puede pensar en el infinito»; una constatación antiplatónica muy propia del platónico poeta del humor. El inevitable escepticismo se muestra en el gusto por señalar la relatividad de las cosas que ya habíamos visto en la Jirafa de *La oveja negra* y que desarrollará en *Lo demás es silencio:* «viviendo ese brevísimo momento como si de él dependiera algo importante o no importante», «optó desde ese momento por creerlo todo, o nada en absoluto, no recuerdo», y que llega a expresarse hasta como concepción poética en su rechazo de descripciones exteriores de la naturaleza o de los personajes («era un hombre alto, medio canoso, bien parecido, de unos cuarenta años, no importa»): es decir, un rechazo del lugar común. Pues el humor de Monterroso arremete contra la solemnidad y el convencionalismo: se burla de la seriedad, de las autoridades, de los eruditos,

como Clemencín «que gozaba mucho cuando por casualidad encontraba una frase correcta en Cervantes», se alegra de que la virtud «sea alegremente derrotada» y, en defensa de la excentricidad, cita a Stuart Mill: «En estos tiempos, el mero ejemplo de la inconformidad, la mera negativa a doblar la rodilla ante la costumbre, son en sí mismos un servicio».

Entre los lugares comunes está, se comprede, el de la propia expresión: «si uno repite rápidamente y muchas veces una palabra, ésta termina por perder su sentido»; y admira a Borges porque con él, «este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación, adquiría de súbito una fuerza y una capacidad para las cuales lo considerábamos ya del todo negado». Se explica, pues, el irreverente gusto por las piruetas lógicas, el *nonsense,* las precisiones inútiles y las relaciones absurdas: «Recordaba pálida pero insistentemene», «una hoja más ancha que azul», los centroamericanos (subrayo yo) «no han sido generalmente favorecidos por una estatura *extremadamente* alta», «desde pequeño fui pequeño», etc. Gusto también por la minuciosa descripción de gestos, la paradoja, el aforismo. Esta meticulosa percepción del lenguaje da, a una prosa aparentemente regular (una sensación de regularidad impuesta por la constante claridad textual), una infinita variedad de movimientos, con párrafos larguísimos, prolongados *crescendos,* paréntesis, disgresiones impuestas por el vuelo de la imaginación y por la observación, como en «Rosa tierno» o en «Navidad. Año nuevo. Lo que sea», donde el símil acaba imponiéndose sobre la idea inicial. O la lectura de *Los hermanos Karamazov* en «Homenaje a Masoch», en una elaboración recurrente ya insinuada en «La cucaracha soñadora» de *La oveja negra.* Y si Monterroso es el autor del cuento más breve de la literatura universal («Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»), es, asimismo, el autor de uno de los títulos más largos: «Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o en donde quiera, que después le explico».

Finalmente, en su libro más reciente, *Viaje al centro de la fábula,* Monterroso se encara con el género de la entrevista, de la que dice: «En general encuentro siempre difícil dar respuestas para ser publicadas, pues, o tiendo a bromear, y entonces quedo como frívolo, o me pongo serio y quedo tonto». Este carácter como paradójico señala la originalidad de los distintos encuentros: con críticos como Ruffinelli o José Miguel Oviedo, periodistas como Graciela Carminatti, Margarita García Flores (especialmente conocida por sus entrevistas recogidas en *Cartas marcadas* y en *Aproximaciones y reintegros)* o Elda Peralta, y creadores como Ignacio Solares, René Avilés Fabila y Marco Antonio Campos: la habilidad de Monterroso para presentar como intrascendentes los temas más serios, es decir, para basar su escritura en el humor y en un humor que deleita enseñando. Este libro puede considerarse como obra de creación (lo que explica que aparezca con su firma, no con la de los entrevistadores), que por su carácter de entrevista permite adentrarse en nuevos campos expresivos, especialmente el de sus opiniones sobre la literatura y sobre su literatura y el de ciertos datos personales. Aunque en realidad los datos personales son escasos y se refieren a experiencias literarias. Sorprende, en todo caso, su formación de autodidacto, por la radical exigencia y coherencia de sus lecturas, especialmente de los clásicos latinos y griegos, españoles, ingleses y norteamericanos. Tal vez sea peligroso, ofensivo y

verdad decir que Monterroso está más cerca de la literatura sudamericana (Borges, Cortázar, incluso algunas ideas de Sábato) que de la centroamericana. La coherencia de sus lecturas nace de una concepción humanista de la cultura, de su convencimiento del valor universal por encima, aunque no necesariamente al margen, de los dictados del tiempo.

Los dictados del tiempo los imponen los entrevistadores, casi todos ellos obsesionados por la relación entre política y literatura (una obsesión que les puede parecer fuera de lugar a las obesas sociedades europeas, pero que está inevitablemente justificada en América Latina: no es lo mismo preguntarse qué libro llevaríamos a la famosa isla del naufragio que ser el Viernes de esa isla). Monterroso distingue claramente entre su responsabilidad como miembro de la comunidad social y su responsabilidad como escritor: «La literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada». Defiende la independencia de la literatura, distingue entre vivir de escribir y vivir *para* escribir, y declara rotundamente que los escritores que menos le interesan son «los que adquieren notoriedad defendiendo al Estado en que viven, cualquiera que sea ese Estado, socialista o capitalista». Por un lado, escritores como Dostoievski o Kafka, «ninguno de los dos estaba descontento de ningún sistema político, sino, como todo buen escritor, como Cervantes o como Swift, con el género humano»; por el otro, pone el ejemplo de Martí: sus *Versos sencillos* (de «decadente» filiación modernista, añado yo) «son la obra de un *escritor*. Cuando Martí quiso actuar como *político* agarró un fusil, atravesó el Caribe, se montó en un caballo y murió bellamente en el primer combate. Siempre supo qué cosa estaba haciendo». podemos decir (¿no cito a Borges?: ya lo estoy citando) que escritores de declarada participación política como Cortázar o García Márquez no son necesariamente escritores políticos. No lo es el Cortázar de *Rayuela,* el de sus mejores cuentos e incluso el de algunos cuentos donde lo político se convierte, narrativamente, en lo policial de la novela policiaca. García Márquez utiliza los datos de la realidad social y política colombiana, pero pocos van a pretender que su escritura es política. «¿Pero por qué son tan buenas novelas *Rayuela* y *Cien años de soledad* sino es por su gran dosis de humor?»

Los comentarios de Monterroso sobre sus escritores preferidos (Cervantes, Shakespeare, Kafka, Swift, Montaigne) ilustran esta poética. De Borges (a quien ya en «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges» de *Movimiento perpetuo* había rendido homenaje) dice ahora que «me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges», que le han enseñado «todo un mundo de literatura, y tras de ese mundo, otros, de rigor, de imaginación»: claves de su propia escritura. Y ya he mencionado su visión literaria de la realidad y, por tanto, en un escritor, enemigo declarado del convencionalismo, el respeto a cierta tradición, convencido de que escribir es un arte redundante: «cuando uno se pone a escribir, está manejando una experiencia de dos mil quinientos años»; la originalidad de un escritor está en «mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes. El arte es nuestra herencia, recibida y por dejar». De ahí parte su concepción de la unidad y la variedad: por un lado, «si uno escribe varios libros está condenado a que ciertas cosas se repitan insensiblemente» e, insistiendo en la «redundancia» o presencia de otros

libros en un libro, cree que «todo lo que uno hace son variaciones de cuatro o cinco temas y motivos y formas»; pero, precisamente por su constante cuestionamiento de la realidad, por su falta de respeto a la realidad establecida, no puede aceptar la unidad: «no me gusta repetirme. Personalmente pienso que uno no debe encontrar jamás una fórmula».

Por lo que se refiere al rigor, es algo que nace de la propia concepción que de la literatura y de la escritura tiene Monterroso: «nunca me he propuesto escribir un libro; lo más que me propongo escribir es un cuento, un ensayo, algo breve». Desde luego, exagera cuando dice que la única novela que ha podido terminar es *El Quijote:* necesita exagerar para este homenaje a Cervantes. Pese a su pasión por Swift, Twain o Joyce, insiste, sin embargo, en que es mal lector de novelas y que las lee a trozos (para los que se escandalicen: «no he leído una novela en ninguna lengua desde hace muchos años», escribe Joyce a Sean O'Faolain en 1936). Brevedad y parquedad van, en Monterroso, unidos: como lector y como escritor. Son, en realidad, la base de su humor: un laconismo que deja vibraciones de perplejidad o de lírica tristeza. Lee despacio y escribe despacio. Escritor culto, rechaza la cultura como información y la vive como ocio: como estas moscas que vuelan por las páginas de *Movimiento perpetuo* Insiste en la necesidad de concisión, la metáfora sólo tiene una función paródica, y otro tanto ocurre con el símil: de ahí que en el citado «Navidad. Año nuevo. Lo que sea», el símil se le independice. «La cualidad principal de la prosa es la precisión (...); en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor a decir sólo lo necesario». Elda Peralta es tal vez quien más se acerca a una definición iluminadora de estos textos que por su brevedad «podrían ser considerados —en el momento de idearlos— como fenómenos de inspiración comparable al del poema porque se les concibe instantáneamente como un todo».

El humor, unas veces como fin, generalmente como medio, aparece reivindicado y expresado en todas las entrevistas, sobre todo cuando el entrevistador (en este caso la entrevistadora, Graciela Carminatti) sabe azuzarle y provocarle respuestas ingeniosas de especial interés por su valor de *poética*. La paradoja llega así a su punto más alto: «¿Sabes decir *no*?», pregunta Carminatti. «No», contesta, *naturalmente,* Monterroso. «¿Podrías decir una frase "típica" de Monterroso?»; contesta inevitable y típicamente: «No creo». Paradójicamente también, este escritor de la duda recurre a los aforismos y los axiomas para corroer el carácter axiomático de las verdades establecidas. Podría decirse, y por eso lo estoy diciendo, que lo único que acepta ser expresado axiomaticamente es la duda. Pues Monterroso es, por naturaleza o (valga la paradoja) por convicción un escéptico, y sus aforismos sólo pueden ser los de un escéptico. A propósito del humor observa que «no aparece en todo lo que escribo», que ha sido calificado de humorista pero también de pesimista y de moralista, y que «ninguna de estas cosas se contradice, y a lo mejor soy todo eso, o a ratos una cosa y a ratos otra», para llegar a afirmar: «encuentro que la mayor parte de lo poco que he publicado es más bien triste o, por lo menos, que carece de intención humorística». Acepta que su visión de la humanidad contiene una nota «amarga, escéptica y triste», que «el ser humano es por naturaleza desdichado» y que «si en mis libros aparece gente tonta es porque la gente es así y no hay nada que pueda hacerse».

Este escepticismo está relacionado con el papel destrascendentalizador de la literatura; por eso no le interesan los escritores «que creen que la literatura puede cambiar algo», ni «los que sostienen que el ser humano puede mejorar». Si la fábula es el género didáctico o moralizador por excelencia, él se considera distinto de los fabulistas clásicos precisamente por «hacer a un lado cualquier afán de moralizar. Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren se debe a sus valores literarios, no a lo que aconsejaban que la gente hiciera». En Monterroso el humor es una forma delicada de rechazar el moralismo dogmático y la solemnidad, ambos hijos del convencionalismo que dicta las acciones humanas. A propósito de «Estatura y poesía» (en *Movimiento perpetuo)* explica a Elda Peralta que «el modo suave de tratarlo hace que los lectores se rían sin que se den cuenta de que ese pequeño ensayo está enfocado a señalar el drama que los grandes poetas Pope y Leopardi vivieron debido en gran parte a su escasa estatura». Si no quiere castigar ni moralizar sí siente «el deseo de escapar de los moldes, de no sujetarme mucho a ellos», y piensa que «por fortuna, actualmente no existe nada que no esté desprestigiado». A René Avilés Fabila le dice que el escritor debe estar siempre contra la sociedad y a Graciela Carminatti que «la rebelión viene siempre dada en una obra bien hecha».

Ya hemos visto su opinión sobre la humanidad en general, una tontería que no deja de producirle tristeza. Puede ser más agresivo cuando se refiere a la situación en América Latina, con páginas muy duras contra la represión y la explotación. Ya en *Obras completas (y otros cuentos)* «Míster Taylor» o «El eclipse» tienen un claro tono de denuncia del colonialismo cultural o económico; «Dejar de ser mono», de *Movimiento perpetuo,* está en la misma línea que «El eclipse»; «El informe *Endymion»,* del mismo libro, es un hermoso homenaje a Dylan Thomas y un rechazo (político) de Nueva York, «ciudad siempre digna de mejor suerte». Si el *Viaje al centro de la fábula* hay que considerarlo como una obra literaria en la que Monterroso, como ha hecho antes con otros géneros, modifica el concepto de entrevista, el mismo carácter de la entrevista permite ser más directo en sus opiniones políticas. Lo es con Marco Antonio Campos y, sobre todo, con Graciela Carminatti y con Elda Peralta. A propósito de la represión dice que «Sólo entre nosotros la gente decente teme a los policías» y que «en Inglaterra y en los Estados Unidos las ideas de Rusell podían ser perseguidas, pero no sus testículos». El mismo lenguaje explícito utiliza para referirse a Carter que «es tonto», a «la barbarie norteamericana en Vietnam», a «la miseria en que vive la inmensa mayoría de los mexicanos» o a la represión en Guatemala, para decir de forma inequívoca: «El socialismo es mi ideal político y admiro a los países en que el socialismo trata de implantarse, como Cuba; como esperaría que fuese Nicaragua, como deseo que algún día lo sean El Salvador y Guatemala». Por eso es admirable y paradójico (monterrosianamente paradójico) que este refinado hombre de cultura, autodidacto, que trabajó en una carnicería de los dieciséis a los veintidós años, que fue diplomático durante las presidencias del progresista Arévalo y del revolucionario Arbenz, y que ha vivido la mitad de su vida en el exilio defienda el ensayo como género literario porque «*uno* da sus opiniones, emite sus juicios, manifiesta preferencias o rechazos sin que para nada pretenda estar diciendo algo que deba ser creído, acatado,

o incluso refutado. Refutar cualquier idea de Montaigne es ridículo. Montaigne la expone como opinión, no como verdad (...) El ensayo es el género más libre, y por tanto uno de los más bellos que existen». ¿No es por eso que todo texto de Monterroso participa de la condición de ensayo y a la vez no puede escapar de los espejos de la imaginación? Y es por esa libertad que las contradicciones se expresan como una luminosa transparencia.

JUAN ANTONIO MASOLIVER
116 Fordwych Road
LONDON NW2 3NL
(England)

KIOSKO

No hay libros de viajes

Las Ediciones Siruela, afectas a las exhumaciones apetitosas, han dado en su Selección de Lecturas Medievales una traducción de *El viaje de San Brandán,* de Benedeit, hecha por Marie-José Le Marcharnd (Madrid, 1983, 71 páginas). Se trata de un texto de principios del siglo XII, perteneciente al área de la cultura anglonormanda, tiempo y lugar de donde surge el moderno *roman,* narración en verso o en prosa que utiliza la lengua vulgar como literaria y señala el fin de la *lingua franca* y el comienzo de las culturas nacionales europeas. Si se quiere optar por el rigor: culturas protonacionales.

En su ingenua sencillez, el *Viaje* narra lo que cualquier relato de la humanidad: la historia de un héroe que abandona su casa y adopta (y es adoptado por) una familia iniciática, en la especie una cofradía de monjes, con la cual emprende un viaje que lo lleva a la isla feliz, a las puertas del infierno, a la santidad. El viaje lo pone a prueba, él sortea los obstáculos y reclama la bienaventuranza. Siete son los años del periplo, catorce los compañeros de viaje (dos veces siete), como siete los capítulos del poema de Gilgamés y de la *Eneida,* siete los años que Hans Castorp pasa en la mágica montaña, siete los libros de la *Recherche* proustiana. El siete es un número asociado a la idea de ciclo, de maduración, de aprendizaje. Cuarenta ciclos de siete días o siete de cuarenta pasamos en el seno materno antes de ser arrojados al viaje de la vida.

Tal vez sea la palabra *viaje* la que habría que evitar en la invocación de cualquier historia. En efecto, las epopeyas y las novelas, si se las quiere diferenciar como identificar, siempre cuentan un viaje. Viaje físico por una superficie geográfica, viaje metafórico por las etapas de la identidad, conversión del rito de iniciación o de pasaje que metaforizaba, a su vez, la única experiencia que, acaso, nos deniegue la vida: ir y volver del Reino de la Muerte. Viajó Gilgamés en busca de la hierba de la

inmortalidad, Jasón por el vellocino, Ulises por el ungüento de la juventud: siempre el talismán empuñado al retornar significaba una habilidad que generaba poder. Los psicoanalistas dirían que el héroe viajaba en pos de su falo, del tesoro solar que se alcanza atravesando los mundos oscuros e infernales de las sombras. Todos los libros son de viajes, entonces ninguno lo es. ¿Qué milagro del mercado hace que existan libros de viajes y hasta librerías de viajes?

San Brandán es San Barandán, San Borondón o el céltico San Patricio, que se conecta con el mundo gallego y canario: muchos habitantes del archipiélago afortunado dicen haber visto la isla que se sumerge o flota. Lo cierto, por el momento, es que en la provincia de Buenos Aires, como mordiente del mar en las pampas, hay una bahía llamada San Borombón.

En el siglo XVI, Portugal cedió su dominio sobre la isla, la octava de las Canarias, que siguió apareciendo en los mapas, en puntos variables y erráticos, hasta la centuria siguiente. Fue entonces cuando los cartógrafos se persuadieron de que nunca había existido. Sí, pero, hasta entonces, ¿cuántos hombres vivieron como si la isla hubiera existido? ¿Cuántos hombres, cerca del milenio, subsistieron como si el mundo estuviera por acabarse en pocos días? ¿Cuántos temieron a los monstruos que describen los avisadores del siglo XVII?

La isla de San Brandán es el lugar donde todo sobra y nadie muere. No hay historia allí, porque no hay carencia ni muerte. Es el lugar en que nuestros deseos se sacian totalmente y empieza una vida deseada e inimaginable en que ignoramos todo apetito. También es la metonimia de la literatura, ese *Orbis Tertius* que, como en el cuento de Borges, sólo está en un apócrifo tomo de enciclopedia, pero en que todos creen hasta vivir conforme a su existencia. Y es, finalmente, en términos incomparables de *naïfs,* el retrato de eso que solemos llamar ideología.

Londres-Strelsau-Londres

A la vuelta de los siglos, la ingenuidad vuelve a urdir una historia similar a la de San Brandán: en 1894, sir Anthony Hope Hawkins publica *El prisionero de Zenda* (su enésima traducción castellana es de María Teresa Segur Giralt y la ofrece Bruguera, Barcelona, en 250 páginas fechadas en 1983). Hope murió hace medio siglo y sus demás obras pertenecen al vasto olvido salvo, quizá, la historieta que intentó ser la secuencia de aquella novela, *Rupert Hentzau.*

El héroe cumple con todas las convenciones que preceden a su consagración. Deja su país, Inglaterra, y va al reino lejano donde ejercitará sus proezas, Ruritania. Cambia su familia natural por otra adoptiva y aquí el truco es hábil a más no poder: debe suplantar al rey el día de su coronación, ya que es su sosías, y no por azar, sino porque un antepasado del monarca ruritano, de visita en Londres, dejó una porción decisiva de genes en la familia del protagonista de modo que, cada tanto, un descendiente inopinado recobra su cara y su rojo cabello.

Poco importan las aventuras de Rassendyll, que debe enfrentar y vencer a siete enemigos (¡otra vez el siete!). Lo logra, se recupera de todas sus heridas, evita

exitosamente ser el blanco de incontables balazos, resiste al frío del agua que rodea al castillo de Zenda, salva la institución monárquica, y la vida del rey auténtico para renunciar, finalmente, al amor de la princesa Flavia como para probar que es capaz de sublimación y termina en una apacible casa de la solitaria campiña inglesa, rememorando la aventura gótica y nobiliaria en medio de su mundo cotidiano, victoriano y burgués. Tiene oponentes (Michael el Negro, Rupert Hentzau), coadyuvantes (Sapt y Fritz de Tarlenheim, con quien vive un idilio caballeresco en la mejor tradición bajomedieval), una maga (Antoinette de Mauban, francesa y pizpireta ella, que sabe proporcionarle imprescindibles informaciones para que pueda derrotar el complot de los malos), y un doble de insuperable claridad: el rey, su sosías.

Podemos pensar en la reedición de una historia alquímica, con un trasfondo de religiones solares: el héroe salva al rey prisionero de la enfermedad, la tiniebla y la muerte, y ama a la reina, que es la metáfora de la madre. El rey es el Sol, decaído por el invierno; el héroe es la primavera que repone al astro regio en su lugar dominante.

Pero lo agudo del librito, aparte de una carpintería narrativa basada en dosis de intriga que reiteran la misma cuestión (¿cómo saldrá el héroe de sucesivos aprietos y podrá llegar a la última página?), es el tema de la identidad tratado como un desplazamiento de espacios: si Rasendyll no es el rey pero ocupa el lugar del rey y todos, en su derredor, funcionan como si lo fueran, *termina siendo el rey*. Pirandello, en *Il fu Mattia Pascal,* cuenta cómo alguien que finge estar muerto *se vive muerto* al verse difunto en la vida de los otros, que son quienes nos dan el ser (y nos lo quitan).

¿A quién ama Flavia? Al intruso disfrazado de rey. Por esta rendija, Rasendyll conserva su identidad después de perderla, cuando deja el reino lejano y vuelve a la patria con un secreto talismán: un anillo que le ha dado la princesa y que se convertirá, anualmente, como el retorno de la primavera, en una rosa con una cinta que promete vencer a la muerte: *Flavia-Rudolf-Siempre.*

Rasendyll puede decirse: «Fui rey, no lo soy. Soy el que fui y no soy. Pero siempre he sido aquél a quien amó y ama Flavia». Con una flor en la mano, como el personaje que vuelve del futuro, él vuelve del reino de la muerte y asegura su amor con la distancia. No volverá a ver a la princesa, que tampoco lo volverá a ver. En la memoria, conservarán la juventud y el calor de los besos nocturnos.

Hay una suerte de anagnórisis cuando el hermano del héroe, viendo las fotos de la coronación, le dice que el «rey» se parece más a su hermano que a sí mismo pues, finalmente, como siempre ocurre en estas historias y las demás, queda sin responder la pregunta central que se hacen los héroes: ¿quién es sí mismo?

El retorno de Marco Polo

No deja de ser curioso que un libro bajomedieval se promueva como *Exito en TV.* (Marco Polo: *Viajes. Libro de las cosas maravillosas de Oriente,* traducción de Juan Barja de Quiroga, Akal, Madrid, 1983, 539 páginas) y que, por el mismo motivo —una exitosa serie televisiva—, aparezcan en el mercado otras ediciones del mismo texto, algunas adaptadas para niños, y aún la biografía de Víctor B. Shklovski *(Marco Polo,*

traducción de Ricardo San Vicente, Bruguera, Barcelona, 1983, 252 páginas). Un medio tan tecnificado como la televisión nos impulsa a leer un libro de viajes, institución de algún modo anulada por la técnica.

En el siglo XIII, el viaje existía realmente. Alejarse cien kilómetros de la ciudad natal significaba entrar en otro mundo, del que se tenían noticias o del que se ignoraba todo puntualmente. Hoy, el viaje es entre aeropuertos similares que llevan a autobuses similares que llevan a hoteles similares donde se comen similares alimentos envasados. La peculiaridad está estudiada de antemano y la sorpresa es imposible.

Marco Polo, en cambio, viajó hacia lo desconocido, lo conoció, convivió con ello y retornó a su patria como los héroes, con un talismán que probaba la estancia en el Reino Lejano. El talismán era un cargamento de textiles orientales y de piedras preciosas, que hoy no sabemos dónde estarán pero, sobre todo, una memoria de prodigios que alcanzó para que Rustichello, un escritor que estuvo preso con él en Génova, redactara el libro mencionado.

El veneciano no supo escribir hasta mayor ingnoró el chino durante gran parte de su viaje por China, se casó a edad inusual, no era artista, ni científico, ni escritor. Actuó como agente de Venecia y el Papado para celebrar un acercamiento entre estos poderes y el Khan de los tártaros, que constituían el ejército más temible del mundo. Esta alianza acabaría con el otro peligro que amenazaba a la Europa feudalizada de esos años: el Islam.

Finalmente, los musulmanes fueron detenidos en Poitiers y los tártaros se dispersaron, víctimas de sus ventajas: eran un pueblo de guerreros a caballo y, por eso mismo, incapaces de otra cosa que vencer, someter, cobrar unos tributos y marcharse. No asentaban con la cultura de los campos ni con la civilización de las ciudades, según observarían Gibbon y Borges, siglos después. Tampoco había en ellos un sistema simbólico que pusiera los instrumentos de la técnica al servicio del poder. Tuvieron brújulas y no descubrieron América, tuvieron pólvora pero no cañones, papel pero no libros. La astucia de la península europea los contuvo y los desbordó.

El viajero fue anotando minuciosamente las producciones de cada región, lo cual era una suerte de censo económico que interesaba al comercio occidental. Describió con admiración las riquezas acumuladas (sin saberse que era capital en acumulación originaria), y los denuestos que le merecían los sarracenos. Viajó también por sus creencias, y así vió el árbol simétrico a aquél que cobijó a los habitantes del Paraíso, el arca de Noé en lo alto del monte Ararat, Gog y Magog, donde el mundo terminaba, el país de la Noche Eterna y la corte del Khan que, solar, ordenaba al astro regio que saliera todos los días a iluminar el mundo. El número doce servía para organizar su Estado y regir sus dominios desde el ciclo del Sol. Finalmente, como Jasón, como los guerreros homéricos, como los cruzados, Marco Polo iba hacia Oriente, hacia la cuna cotidiana de la luz.

Sus contemporáneos se burlaron de él sin creer demasiado en sus cuentos. Hoy lo podemos leer en busca de precisiones o de maravillas, tanto da. Sus amigos los tártaros son ejemplo de una sociedad poderosa pero impotente. Su equívoco destino lleva a las películas de Gary Cooper, donde lo vemos inventar los tallarines y contrabandear gusanos de seda, y a las series de televisión, en que cumple el mayor de sus prodigios:

estar un cuarto de siglo por las conjeturales rutas del Asia conservando el impecable peinado del primer día.

Viaje hacia sí mismo

Los viajes interiores son infrecuentes. Los que practican los intelectuales por los caminos de la autocrítica, más infrecuentes aún. Si el intelectual es un argentino, la empresa raya en lo increíble. Es el caso de Juan José Sebreli en su último libro *(Los deseos imaginarios del peronismo,* Legasa, Buenos Aires, 1983, 213 páginas). En los años setenta, el peronismo intelectual de izquierda tomó ciertos libros de Sebreli *(Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, Eva Perón, ¿aventurera o militante?),* como mentores ideológicos. Con ellos, Sebreli había desconcertado a ciertas costumbres de la intelligentsia local. Ahora hace lo mismo respecto a sus indeliberados discípulos, no sin atacar radicalmente sus propias posiciones de antaño, en un acto de implacable desmenuzamiento que, como anticipé, raya en lo increíble.

Más que un análisis de la historia del peronismo, que tiene ya cuarenta años, el texto es una descripción diagnóstica de la sociedad argentina desde el crack de 1929 y el golpe de Estado de 1930, que puede resumirse en la pesimista conclusión de la página 183:

> ...(podemos) definir a la Argentina como una sociedad política autoritaria con fuertes tendencias al totalitarismo que forma a una sociedad civil sumisa y conformista, acostumbrada a que le den órdenes y decidan por ella, y a la vez plena de odio y fanatismo, proclive a estallidos de violencia irracional.

Entrando en materia, Sebreli encuadra al peronismo como un movimiento bonapartista que tiende al Estado totalitario fascista, sin llegar a cristalizarse como tal. Montado sobre la economía de prosperidad y relativo aislamiento de la guerra, amenazando a la derecha tradicional con un imaginario polvorín bolchevique, emprende una política de despolitización de los sindicatos, infundiéndoles una ideología personalista, a la vez que estimula la proliferación de pequeñas industrias de poca tecnología y productoras de bienes finales. Todo este aparato no es corroborado por la tercera guerra mundial y entra en crisis cuando las empresas, reducidas en sus rentas por la alta cota de los salarios y cercadas por la inflación, ven achatarrarse su maquinaria.

Perón actúa como elemento contenedor y conservador, sirviendo de garante en el pacto entre el ejército y los sindicatos, en tanto monta una burocracia política ineficaz y débil. Cuando el ejército decide establecer una política de estabilización económica, rompe su acuerdo con la CGT y expulsa a Perón, que se marcha sumisamente al exilio en 1955.

Sebreli analiza los componentes ideológicos del peronismo, su extracción de clase, el montaje de un Estado totalitario, policial y administrador de casi todos los medios masivos de comunicación, su mala asociación con las potencias imperiales, la improvisación de sus tácticas económicas y la ausencia de una estrategia educativa y

cultural de largo alcance. Lo tacha de semifascista, aventurero y, finalmente, retrógrado, pues entorpece tanto el proceso de acumulación del gran capital, tecnológicamente avanzado y eficaz, como del de concienciación de las masas obreras, en su camino a la formación de un partido de inspiración socialdemocrática.

Como queda dicho, más que un estudio monográfico, el libro es una diagnosis de la inmovilización histórica que sufre la sociedad argentina en estas décadas y las escasas posibilidades de evolución hacia una democracia estable que implica el hecho previsible de que un gobierno próximo será peronista y regirá una restauración constitucional.

Sebreli apuesta a la esperanza de los desesperados, con cierta complacencia en la destrucción de mitos alentadores. No le interesa servir a un sector ni quedar bien con la moda. Por el contrario, su concepción de la vida intelectual pasa por el aislamiento que permite distancia e independencia, la lucidez que no se detiene ni ante la más angustiosa pesadilla, clamando por el despertar en todo momento.

La ciudad de las mujeres

Después de un ensayo sobre el tango *(Tango, rebelión y nostalgia),* un libro de conversaciones con Silvina Ocampo y un volumen de narraciones *(Urdimbre,* reseñado en el número 383 de esta revista), la argentina Noemí Ulla vuelve a este último campo con *Ciudades* (Centro Editor, Buenos Aires, 1983, 160 páginas).

Volver al campo con ciudades parece una anfibología y, como tal, admite una síntesis: los cuentos de este libro son variaciones sobre un mismo tema: la mujer encuentra su campo en la ciudad del hombre. Nada más gráfico, en este sentido, que el relato con que se bautiza todo el libro, o sea *Ciudades,* en que la narradora vaga por distintas urbes de Argentina y Uruguay en busca del lugar que, se supone, ocupa un hombre, hasta llegar a la sospecha de que ese lugar no existe. Porque lo que viene a señalarnos Ulla desde los distintos ángulos de sus variaciones al tema es que, una vez llegada a la «ciudad», la mujer se siente incómoda y extranjera, y se abren ante ella los variables caminos de la resignación sabia, el crimen loco, el suicidio que todo lo simplifica o el delirio que altera los paisajes a voluntad (¿voluntad de quién?).

Para estructurar estas variaciones, Ulla se vale de su experiencia poética, calibrando un lenguaje muy ceñido y escogido, seleccionando datos de la vida cotidiana más queda y ramplona, intercalando alguna reflexión psicológica que se resuelve, en general, en prosa lírica.

A la mujer no le cabe sino la posibilidad de habitar su ciudad, que es el hombre, y esta ciudad, por trágica paradoja, se le vuelve inhabitable. A punto de ultimar una vivienda, ésta se derrumba. No bien se ha alcanzado la felicidad sexual, se intenta abandonar al *partenaire* para siempre. La mujer se viste con una bata de mimbre en que será repetidamente madre, hasta verla como una prisión o jaula que encierra su diputada sublimidad. En todo caso, se trata de romper los barrotes y partir, pero la salida también es engañosa, porque todos los caminos llevan a alguna ciudad, donde éste o aquél varón ya tienen ocupadas sus plazas de Varón.

Con una discreción elegante que puede ser cruel, con un apretado sentido de la escena narrativa, Ulla medita acerca de esa dificultad esencial del ser humano que consiste en ser uno mismo a partir del otro, de ese otro que, subrayado por la diferencia sexual y el lugar que la sociedad le asigna a tal diferencia, ese otro que es, a un tiempo, nuestra posibilidad de ser y de aniquilarnos, de existir libremente y sucumbir al señorío ajeno, de estar en un lugar y fugarnos hacia lugares que soñamos distintos y que nos amenazan con su férrea monotonía.

Viaje al remoto pasado inmediato

Los franceses llaman *feuilleton* a lo que nosotros llamamos *folletín:* consideran superlativo lo que nos parece diminutivo. Y es que este vago género (que ha dado lugar a una misteriosa cualidad: *lo folletinesco)* es, en un sentido valorativo, desdeñado, y en un sentido cuantitativo, aceptado más que ninguno. En su forma originaria impresa, o en sus formas técnicamente derivadas (las películas de episodios, las historietas, los telefilms, las radionovelas), sigue siendo el alimento más deglutido por la boca imaginaria de la humanidad.

Ciertos recursos retóricos del folletín (dosificación de la intriga, tensión al final de página, contrastes de puesta en escena narrativa, etc.), integran el arsenal de los mejores y los peores narradores. Entre los primeros, Dickens, Galdós, Dostoievski y Baroja no han renunciado a su apelación inmediata. Por tanto, el folletín es tan legítimo integrante del arsenal narratológico como cualquier otro.

La relectura de *Ama Rosa,* de Guillermo Sautier Casaseca y Enrique Barón (con prólogo de Francisco Umbral, lo tiene editado Bruguera en Barcelona, en 1981, con 283 páginas), permite volver sobre lo distintivo del folletín, que no es su técnica ni tampoco cierta gruesa o, por el contrario, fina, instrumentación de los trucos literarios (grosería y fineza no son cualificables). Lo peculiar del folletín es un conflicto tajante entre lo manifiesto y lo latente, entre el ordenamiento visible de la moraleja expuesta y la fábula que, entrelíneas, se deja leer.

Ama Rosa, por ejemplo, es el drama unamuniano de la madre del cuerpo y la madre del alma, la madre institucional y la madre real, contado en términos de guiñol. El joven de origen pobre que aparece como hijo apócrifo de la madre rica, y cuya filialidad se disputan sordamente, la verdadera madre, que es la criada, y la tía solterona precozmente abandonada por su novio, protagoniza un drama edípico que sólo puede resolver un temerario tejedor de intrigas como únicamente pueden serlo los folletinistas.

La moraleja expresa señala que la abnegación de la madre, que soporta no sólo todas las inhibiciones afectivas del caso (convive con su único hijo pero no puede decírselo), sino los aguijonazos de la vieja doncella y hasta un chantaje con fango y disparos mortales, es premiada con la anagnórisis final.

Pero hay una moraleja indeliberada que excede esta armoniosa apoteosis del dolor, la renuncia y el sacrificio, valores cristianos si los hay: la familia burguesa, custodia de tradiciones inconmovibles, hace gala de un desprecio intransingente por la mujer

de clase inferior, que sólo es sentada a la mesa de los señores una vez en el libro, aparte de que sólo puede pagar su derecho a lo elemental (ser la madre de su niño), con un largo camino de humillaciones que, en lugar de enaltecerla, la denigra.

Ama Rosa muestra a una sociedad que perora sobre la sublimidad de la madre (incluida en la perorata la propia novela), pero que actúa como un rígido aparato clasista en que los de arriba aplastan a los de abajo, sean éstos más o menos sublimes. La mentira acaba por decir la verdad.

BLAS MATAMORO
San Vicente Ferrer, 34, 4.º izq.
MADRID-10

Lecturas



Santa Teresa. Retrato que se conserva en las Carmelitas de Sevilla.

Teresa: confesión y autoridad*

Consta la presente edición de una extensa introducción, bibliografía, glosario (págs. 307-311), sección de notas explicativas (págs. 313-323) y cronología, incluida al final del libro. Señala ésta los hechos más sobresalientes de la vida de la Santa de Avila; los acontecimientos culturales y biográficos a la par con los históricos. Util es, si bien breve, el glosario, pero hubiera sido deseable que las notas, que se incluyen al final del texto, fueran al pie de página. Su inclusión en la parte final del libro dificulta un tanto el uso del texto en combinación con el aparato crítico. En el mismo sentido, también hubiera sido deseable incluir la «cronología» antes de la introducción. Situaría de este modo, y previamente, la época de la Santa; sus publicaciones e hitos culturales más sobresalientes. La bibliografía es bastante completa; por lo mismo extensa. Sin embargo, algunas publicaciones relevantes se echan de menos: Helmut Hatzfeld, *Santa Teresa de Avila* (New York, 1969); el estudio de Sinnige-Breed sobre el «yo» teresiano (1963); los de Giovanni Maria Bertini (1963), Gari Laguardia (1979), Francisco J. Blasco Pascual (1981), Vicente Beltrán de Heredia (1947), etc.

Pero las pretensiones de esta edición no son eruditas; más bien de divulgación. De módico precio, fácil acceso y buena distribución, facilita la lectura de un texto clásico, clave para el estudio de la prosa del siglo XVI, y destacado embrión del género autobiográfico que con tan escasos ejemplos contamos en nuestras letras. Recuérdense los numerosos ejemplos en la literatura francesa (Pascal, Rousseau, Sartre; más recientemente Leiris, Roland Barthes), italiana (Dante en *Vita Nova;* Benvenuto Cellini, *La vita;* Vico, *Autobiografía),* inglesa y americana (J. Stuart Mill, Mark Twain, Benjamin Franklin) y alemana (recuérdese *Dichtung und Wahrheit,* de Goethe, destacado modelo) en contra de las escasas muestras en nuestras letras. Hay que esperar al siglo XX para la continua aparición de «memorias» (Pío Baroja), «confesiones» (Azorín) y «recuerdos» (Unamuno) donde con frecuencia se exhibe, con frívolo erotismo, un yo anecdótico y metapersonal.

El término «autobiografía» resulta, conforme se indica en la «introducción», bastante impropio para definir lo que Santa Teresa llama largo «discurso de mi vida», en donde «los acontecimientos específicamente biográficos se relatan sólo en función de la historia espiritual y por lo que pueden iluminar y hacer considerar de la acción de Dios» (pág. 26). Sin embargo, hubiera sido provechoso apuntar a las causas de esta desviación: al hecho de que el libro se inicia en forma autobiográfica (capítulos I-X), y se desvíe, a partir del capítulo XI, hacia los varios modos de oración (XI-XXII); hacia la historia de la fundación del convento de San José (XXIII-XXXI), dominando finalmente la visión provincialista y divina. La *Vida* (metonimia de la otra «vida») se trueca en mero relato de experiencias espirituales. Esta presumible desviación está sin aclarar. Y está sin aclarar, en el mismo sentido, los pactos de mediación» que se establecen entre «autor» y «personaje»; entre el primero y la variedad de lectores que concurren en el texto; entre la escritura espontánea, emotiva —nótese la importancia de las exclamaciones— y el destinatario que ordena escribir y vigilar lo escrito.

* Santa Teresa de Jesús: *Libro de la Vida*. Edición de Guido Mancini, Taurus Ediciones, Madrid, 1982, 329 págs.

«Quisiera yo que, como me han mandado, y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho», se indica en el «Prólogo» al *Libro de la Vida,* «me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida; diérame gran consuelo; mas no han querido, antes atádome mucho en este caso» (pág. 45). El confesor ordena, pues, que se describan «pecados y ruin vida». Estos sirven de modelo y a la vez de módulo narrativo. De ahí que el acondicionamiento del *Libro de la Vida* sea plural: a partir de un lector singular (confesor a quien se dirige el autor) y plural (monjas que leerán la obra); del acto confesional que le sirve de modelo; de la misma relación pronominal que la enuncia (yo-vuesa merced), y hasta de la misoginia ambiental que lo envuelve.

Pero es la «autoridad» la que determina ideología, texto, estructura, y hasta la total relación: la dualidad continua de textos, espacios y tiempos; del que escribe (autor) al personaje en que se representan los hechos relatados (protagonista). Pues, como acertadamente indica Mancini: «una de las características estructurales más interesantes de la *Vida* es precisamente la duplicidad de los planos en que se presenta la narración» (pág. 30). Pero en esa fisura entre el pasado (evocación, memorización de hechos ocurridos), y la fijación de los hechos en el presente (la autora en el momento de escribir) radica la posible ficcionalización y desvío de la *Vita* como relación histórica. Pues el recuerdo es a su vez mediatizado: a) por los varios destinatarios (Diego de Cetina, Pedro Báñez, García de Toledo, Gaspar Daza, Francisco de Salcedo); b) por los varios textos que implican las varias redacciones y *addendas.* Se pasa de *Relación* a *Discurso* (X, 8), a *Cuento* y, finalmente, a *Libro;* y c) por otros textos: el *Tercer Abecedario* (Toledo, 1527) de Francisco de Osuna (IV, 7); la *Subida del Monte Sión* (1535) de Fray Bernardino de Laredo (XXIII, 12; XL, 6), *Confesiones* de San Agustín (IX, 7; XIII, 3); por la misma condición ejemplar de la escritura. La mediación se establece, como ya indicamos, a partir del narrador (a la vez personaje principal); a partir del «Autor» cuya presencia en la cubierta del libro traspasa, si bien de manera diferente, su interior; a partir del destinatario (plural) quien determina, a lo largo de las redacciones, las varias estrategias formales del texto.

En el mismo sentido, pero sin puntualizar detalles, explica Mancini: «Por una parte, es la evocación de hechos o estados espirituales del pasado; por otra, siempre vigilante, activa, es la presencia de la autora en el momento en que escribe y puede valorar y comentar los acontecimientos que acaba de recordar. La perspectiva desde la que vienen considerados los recuerdos les proporciona una plenitud de significación que no hubieran alcanzado en una presentación ordenada según su sucesión cronológica» (pág. 30). El quid, pues, de este texto, radica en la virtualidad que adquiere el recuerdo fundido como experiencia; ésta como principio generativo, organizador y estructural. Fija los dos planos de la narración: «el de la escritora que recuerda y el de la moza o de la joven quien, poco a poco, con el pasar de los años y de las sucesivas experiencias, va conquistando su puesto en la ilimitada libertad de espíritu» (pág. 31). Pero la postura de la escritora es estática: anclada en la página que escribe. Su doblamiento como personaje es, por el contrario, dinámico. Se mueve a través de las secuencias (y de las páginas) que se dirigen a un final de logros y de perfección espiritual.

La autora aclara, ordena, desarrolla; el personaje (su «otro») mueve la escritura; vive

en ella. Ambos se hallan supeditados —de ahí también la importancia de cómo se escribe, del estilo— a los destinatarios a quienes se dirige. Un pacto, pues, establecido *(a priori)* entre escritora y lector; entre el primero y su personaje; entre ambos y la autoridad que escruta el texto como experiencia, como manifestación mística, y como escritura didáctica y ejemplar. El texto quedó, por tanto, fallido como relato autobiográfico a causa de la mano férrea de la autoridad que mandó su confección, vigiló su trazado, y, finalmente, autorizó su difusión.—ANTONIO CARREÑO *(University of Illinois. URBANA, Il. 61801. U.S.A.).*

El sertón de Guimarães Rosa[1]

Joâo Guimarães Rosa (1908-1967) es considerado el nombre más importante de la narrativa brasileña contemporánea.

Su primer libro, *Sagarana* (1946), lo acerca a la generación literaria de 1945, que se caracteriza especialmente por una actitud crítica sobre el material tratado, ya sea éste palabra, hecho histórico, social, etc. La intención crítica de Guimarães Rosa se refleja a nivel lingüístico en presencia de contenidos, de historias o *estórias,* como prefería definir sus narraciones (considerando *estória* una fantástica reconstrucción de los hechos), muchas veces tradicionales. *Sagarana* es aún obra regionalista, pero, poco a poco, el ansia de innovación y de renovación expresiva predomina sobre el cuento.

En *Corpo de Baile* ya tenemos como protagonista al sertón. Con *Grande Sertão: Veredas,* el escritor es reconocido internacionalmente como el mayor innovador de la lengua portuguesa.

El sertón de Guimarães Rosa es una fabulosa altiplanicie del interior del Brasil que comprende parte de los estados de Minas Gerais y Mato Grosso. Su paisaje vegetal es interrumpido por grandes ríos. La ganadería prevalece sobre la agricultura y perduran tradiciones y costumbres antiguas. De cuando en cuando encontramos pequeñas o grandes *veredas,* verdaderos oasis (lagos con aves y peces), donde reinan los *buritís* (palmeras sagradas). El sertón y las *veredas* están recorridas por vaqueros, *fazendeiros, jagunços* (valentones, bandoleros) y curanderos.

El escritor «inventa» el sertón a través del lenguaje usado por estos hombres paradigmáticos. Su expresión poética es la resultante de la fusión de arcaísmos,

[1] *Manolón y Miguelín.* Ed. Alfaguara, 1981, 284 págs. *Urubuquaquá.* Ed. Seix Barral, 1982, 280 págs. *Noches del sertón.* Seix Barral, 1982, 314 págs. *Gran Sertón: Veredas.* Ed. Seix Barral, 1982, 470 págs. *Corpo de Baile* (1956), 2 vols. En la segunda edición de 1960 aparecen tres volúmenes independientes: *Manuelzão e Muiguilim, No Urubuquaquá, no Pinhém* y *Noites do Sertão. Grande Sertão: Veredas* (1956).

neologismos, modismos, latinismos, y se enriquece con sugerencias semánticas, aliteraciones, juegos onomatopéyicos y sinestesias.

Las andanzas de los personajes rosianos por su tierra natal se convierten, gracias al impulso poético del autor, en una aventura fascinante, en una verdadera *travesía literaria*.

El léxico incluye también regionalismos procedentes de todas las partes de Brasil, de base fundamentalmente *sertaneja* (del sertón). En este sentido, como en *Macunaíma*, de Mario Andrade, el sertón es el microcosmos de un Brasil encuentro del mundo, confluir de razas. Tenemos que señalar, además, la gran cantidad de palabras combinadas, proceso muy usado por Joyce, para la creación verbal. En Guimarães Rosa son muy corrientes palabras como *sonoite*=só+sono+noite; *visli*=vi+vislumbrei+li; *prostitutriz*=prostituta+meretriz; etc.

Siguiendo un fenómeno analógico, encontramos la formación de palabras a partir de prefijos intensivos, como, por ejemplo, *tresfuriado, desinfeliz*, etc. Para él, las palabras tienen *canto y plumaje*. Las varias combinaciones léxicas le permiten explorar el manantial sonoro del vocablo. Al igual que en Joyce, la sintaxis es rítmica, telegráfica y no obedece a un orden previamente establecido.

El trabajo creador en el lenguaje consiste, sobre todo, en descubrir y aprovechar posibilidades inéditas del sistema lingüístico. Coseriu comenta que *los grandes creadores de la lengua (...) rompen conscientemente la norma (...), utilizan y realizan en el grado más alto las posibilidades del sistema: no es una paradoja ni una frase hecha decir que un gran poeta utilizó todas las posibilidades que le ofrecía la lengua*. Fue lo que hizo Guimarães Rosa.

Grande Sertão: Veredas, obra-síntesis del autor, es un largo monólogo en el cual el narrador, Riobaldo, ya viejo y cansado, cuenta sus *estórias* de *jagunço*, sus hazañas, al visitante que quiere conocer el sertón. Epopeya *sertaneja* se ha dicho, con un héroe en conflicto entre Dios y el Diablo, el bien y el mal, el amor puro por Otacilia, novia distante que espera, y el amor equívoco por Diadorim, el misterioso muchacho de ojos verdes que sólo la muerte revelará en su aspecto femenino; epopeya con una heroína en campo de batalla y caballeros en lucha...

El sertón representa tanto la realidad objetiva como la realidad simbólica. *Sertón es movimiento; sertón: esos vacíos; el sertón es del tamaño del mundo; sertón: está dentro de nosotros; sertón es estar solo.*

El narrador intenta definir el sertón como si fuese la propia vida, pero le resulta muy difícil. Así, dirá: *Contar es muy dificultoso*. Riobaldo-Rosa tiene perfecta consciencia del enigma de la vida y de todo lo que puede tener de caótico la evocación de sus experiencias personales. Por eso, en la estructura de la composición fabular estamos obligados, sin aviso previo, a dejar una época y a penetrar en otra. En la evocación del viejo *jagunço*, los hechos pasados no fluyen de manera coherente, cronológicamente ordenados; al revés, se yuxtaponen a incidencias presentes, sin obedecer al imperativo del tiempo.

Contar es muy dificultoso en el tiempo de la memoria, donde los recuerdos se clasifican según un orden interno de importancia. Hay horas antiguas que se quedaron más cerca de nosotros que otras, de reciente fecha. Lo que importa son los hechos y sus consecuencias, las causas y los efectos. *Contar es muy dificultoso, no por los años que*

pasaron, sino por la astucia que tienen algunas cosas pasadas (...) de removerse de sus lugares. ¿Lo que dije fue exacto? Lo fue. Pero, ¿habría sido? Ahora creo que no. Son tantas horas de personas, tantas cosas en tantos tiempos... Todo se complica en el flujo de la memoria. Esta yuxtaposición de sucesos recientes y pasados, que atropella a veces la narración, ha llevado a algunos críticos a establecer un paralelismo con los procesos de Joyce en *Ulyses.*

Sin embargo, hay una gran diferencia entre los dos escritores: mientras que Joyce se concentra en un solo individuo (Mr. Bloom), a Rosa le interesa la representación colectiva (aunque se trate de un largo monólogo). En las dos obras no hay una interpretación única ni una única verdad; todas son convergentes y a la vez contrastantes. Los personajes son problemáticos, especulativos y contradictorios.

Desencantado y un poco triste, Riobaldo reflexiona: *Para la vejez voy, con orden y trabajo. ¿Sé de mi? Cumplo.* Notamos el tono fatalista de sus palabras al descubrir que las acciones humanas no están determinadas por nuestra voluntad, sino por el *deus ex machina.*

Lo que existe es el hombre humano. Travesía. El ser humano nunca se completa, vive siempre en potencia, transformándose continuamente de manera imperceptible y sin agotar nunca sus posibilidades creadoras. Por esta razón, en la última página de su novela encontramos la señal matemática del infinito.—ANA MARIA CHARLEMONT *(Boix y Morer, 22, 6.º izqda. MADRID).*

Consuelo Rubio

La soprano española Consuelo Rubio falleció en Madrid el 1 de mayo de 1981. Había nacido en la capital de España el 15 de mayo de 1927 y durante, más o menos, un decenio fue la figura de gran relieve en el panorama vocal internacional. Aparece ahora un libro firmado por la ilustre intérprete, *El canto,* que se subtitula «Estética, teoría, interpretación» y que es, en realidad, un homenaje a su memoria pues a lo estrictamente realizado por Consuelo Rubio se une un «perfil artístico y humano» firmado por Domingo Paniagua (Esplandian), que aparece al principio del libro y a modo de prólogo y tres apartados finales: «El arte de Consuelo Rubio en la crítica de Europa y América», «Repertorio de Consuelo Rubio» y un complemento fotográfico, «Ilustraciones», que documentan, con una treintena de ejemplos, la carrera de la soprano.

Fue muy singular esta carrera. Vencedora por unanimidad en el Concurso Internacional de Ginebra de 1953, es contratada inmediatamente para cantar en Alemania, Inglaterra, Italia y Francia; luego, los Estados Unidos y Argentina.

---

* Consuelo Rubio: *El canto,* Reus, Madrid, 1982, 198 páginas

Interviene en el Mayo musical de Florencia, en el Festival de Aix-en-Provence y en el Glyndebourne y, muy particularmente, en la Opera de Viena donde interpreta numerosos papeles tanto del repertorio germano como del italiano. Pero no sólo la ópera es su centro como cantante, sino que el concierto ocupa también buena parte de su trabajo musical. Entre sus actividades en este campo cabe destacar sus actuaciones con Paul Hundemith en Buenos Aires, donde interpreta las *Canciones de la vida de María* del compositor alemán basadas en textos de Rainer María Rilke, que luego repetiría en Madrid con la Orquesta Nacional. En pocos años, la actividad de Consuelo Rubio se hace muy grande y variada. Canta óperas wagnerianas como *Tannhaüser y El holandés errante,* que requieren una voz lírica y poderosa al tiempo, otras del repertorio francés destinadas a una mezzo —*Carmen* y *Werther*— y títulos de soprano lírico-spinto, como *La forza del destino* y *Andrea Chenier,* que contrastan con otros que requieren mayor ligereza y flexibilidad vocal —*Manon, Beatrice di Tenda.*

La sola enumeración de estos títulos nos indica ya la dificultad de enmarcar o clasificar la voz de Consuelo Rubio. Según he podido escuchar en las grabaciones que nos ha legado, el instrumento como tal era magnífico: amplio, hermoso, de buen volumen, con un centro de gran anchura, graves suntuosos, casi de contralto, y agudos más brillantes de lo esperado. El timbre era oscuro, lo que en muchos momentos podría hacer creer que la tesitura de algunas obras de su repertorio no era la más adecuada a su voz. En realidad, la de Consuelo Rubio era la de una mezzo con agudos de soprano aunque, después de todo, tampoco esto tenga mayor importancia. Si creo que la voz era de mezzo es porque, además del timbre, Consuelo Rubio parecía encontrarse más a gusto en la zona central y grave de la voz. Los agudos, con ser buenos, amplios y generosos, están a veces emitidos con cierto miedo, como si la cantante se lanzase a una suerte de salto mortal que, efectivamente, lograba vencer, pero que estaba ahí como una amenaza. Quizá debido a ello la emisión de la zona aguda se nota, en ocasiones, forzada, algo brusca y no del todo controlada, lo que hace que la afinación no siempre sea perfecta. El que Consuelo Rubio tuviese en repertorio las partes de soprano y mezzosoprano del *Don Carlos* de Verdi —Isabel de Valois y la princesa de Eboli—, pueden darnos una idea de su capacidad vocal. A mi juicio, Consuelo Rubio debió haberse centrado en los grandes papeles de mezzo, aguda o de soprano que sólo ocasionalmente necesita subir mucho y cuya tesitura fuese más bien central. Sin la menor dificultad en los graves, la gran cantante tenía todas las condiciones para haber sido una gran Dido en *Los Troyanos* de Berlioz, una excelente Kundry en el *Parsifal* de Wagner, una Adalgisa de lujo en la *Norma* de Bellini, o una soberbia Leonora en el *Fidelio* de Beethoven. En ciertos aspectos, el tipo de voz recuerda a la de Jessie Norman por el color y la tesitura, si bien la de la cantante norteamericana es más dulce y hermosa y la de Consuelo Rubio parece de mayor incisividad y nervio.

Pero, de pronto, a mediados de los años sesenta, cuando se encontraba en la plenitud de su edad vocal, llega la retirada. ¿A qué se debió? En la solapa del libro que da pie a este comentario, se dice que para dedicarse a la enseñanza. No parece razón de mucho peso, máxime si tenemos en cuenta que para dedicarse a enseñar canto no hace falta la voz, pero para hacer o seguir una carrera, sí. Según mis noticias —y

proceden de varias fuentes—, Consuelo Rubio empezó a perder la confianza en sí misma y a sufrir horriblemente cada vez que tenía que salir a escena. Es imposible saber hasta qué punto aquello era real o imaginario, si en la crisis vocal influyó un repertorio no del todo adecuado o si hubo una mezcla de todos estos elementos. El caso es que la cantante decidió abandonar los escenarios y terminó así, de un tajo, una carrera que todavía no había llegado a la cumbre que parecía lógico esperar dadas las excelencias de su voz. Con todo, Consuelo Rubio puede ser considerada como una de las cinco mejores cantantes españolas del último medio siglo (Montserrat Caballé, Victoria de los Angeles, Teresa Berganza y Pilar Lorengar serían las otras cuatro) y las grabaciones que nos ha dejado —desgraciadamente menos numerosas de lo que hubiese sido de desear—, pueden atestiguarlo. A este respecto, es lástima que estas grabaciones, a excepción de *Goyescas,* sean prácticamente inencontrables. Su *Carmen* posee al tiempo fuerza y capacidad de seducción; su Margarita de *La Condenación de Fausto* de Berlioz, contenida pasión y excelente línea de fraseo, en fin, la mejor aportación de Consuelo Rubio al disco es su registro del *Alceste* de Gluck (una amplia selección) con Nicolai Gedda y la dirección de Georges Prêtre. La cantante madrileña otorga dignidad y sentido trágico a un personaje de enorme dificultad. Su «Divinités du Styx» es posiblemente el mejor que se haya grabado nunca.

Por lo que respecta a *El canto,* Consuelo Rubio esboza un breve trabajo teórico que supone una modesta aportación a la teoría del canto (modesta pero aportación al fin, en un terreno tan poco cultivado por los profesores españoles). Durante sus años como maestra —y catedrática en la Escuela Superior de Canto de Madrid—, tuvo oportunidad Consuelo Rubio de contrastar sus propias vivencias como intérprete con la tarea diaria de su función docente. Siguiendo la escuela de su maestra Angeles Otein, que lo fue asimismo de Pilar Lorengar, Consuelo Rubio nos ofrece un resumen de su método teórico en el apartado más interesante del libro, el titulado «La voz, emisión, técnica de canto» en el que destaca la parte dedicada al control del aire y a la emisión vocálica. El resto del libro contiene unas «Consideraciones generales» y capítulos dedicados a «El Renacimiento. Monteverdi. Ilustración», «Apertura a la modernidad: Mozart», «El lied romántico» y «La gran ópera lírica». El mayor defecto estriba en la intención de abarcar prácticamente toda la historia del canto, desde la Edad Media a nuestros días con lo que, forzosamente, la visión, aún siendo de conjunto, resulta superficial. Con todo, hay momentos aislados de interés en los que Consuelo Rubio pone sus experiencias personales y abandona el tono de pequeño manual divulgatorio tomado de aquí y de allí. En especial, en las páginas dedicadas a Mozart se traduce un amor y una comprensión hacia el genio de Salzburgo verdaderamente notable (y ello pese al desliz de hacer a Mozart autor de una *Ifigenia* o a la poca ortodoxa práctica de traducir *Die Zauberflöte* a veces por *La flauta mágica* y otras por *La flauta encantada).* Tampoco carece de cierto atractivo el capítulo dedicado al lied, parcela muy cultivada por Consuelo Rubio, en especial en las páginas consagradas a Hugo Wolf, que nacen sí de Rostand y Strobel, pero no menos de ese especial conocimiento directo de la partitura que sólo se posee cuando se han cantado las obras.

Creo que este libro será útil principalmente a los estudiantes de canto, en especial

los de los primeros niveles, pero no hay que desdeñar en absoluto su motivación de merecidísimo homenaje a una de las grandes voces de España.—CARLOS RUIZ SILVA *(Peña del Sol, 14. MADRID-34).*

La esperanza y el exilio

Los libros de Antonio Di Benedetto, cargados de soledad, plenos de angustia, de espantos reales e imaginarios. Parece difícil que haya lugar para la esperanza. Lo hay, sin embargo, y es así como encontramos en *Cuentos del exilio* personas y personajes portadores de esperanza, que suponemos deben cumplir una función en ese complejo universo narrativo. A su estudio y explicación van dirigidas estas páginas.

Sin dramatismo el mismo autor declara: «No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos».

Di Benedetto, por sobre todas las cosas es fiel a sí mismo. Laín Entralgo, en *La espera y la esperanza,* nos dice: «... la vocación es, pues, el quehacer sin el cual no podríamos seguir siendo nosotros mismos. Quien es traidor a su vocación propia incurre en falsedad y deja de ser él mismo. No nos arredre el afirmar que ese hombre "muere". Hay, en efecto, varios modos de morir, y uno de ellos, distinto de la "muerte biológica", es la pérdida de la vida terrena, es la "muerte biográfica" de quienes siguen una vida individual distinta de aquella a que su vocación les llamaba».

Si, como dice Ernesto Sábato, el arte es capaz de redimir al hombre, qué mejor oportunidad para conseguirlo que la de presentarnos la «realidad total». Así es; en estos cuentos encontramos mezclados la vida, la muerte, la esperanza, la desesperanza, el amor, el odio, la ternura, la violencia, rasgo fundamental este último de la sociedad argentina, que ha vivido bajo el imperio de sangrientas dictaduras militares, durante la mayor parte del tiempo, desde 1930 hasta nuestros días.

Antes de comenzar la lectura de los textos será conveniente sintetizar las ideas sobre la esperanza que han guiado estas páginas.

«Esperar», del latín sperare, «esperar, tener esperanza». La variante asperare está muy difundida en el castellano antiguo y clásico. El sentido de esperar era casi siempre el de «aguardar», no el de «tener esperanza». Juan de Valdés precisa «diziendo asperad en cosas ciertas y esperad en cosas inciertas, como vosotros usáis de aspettar y sperar y assí digo: espero que se haga la hora de comer y digo espero que este año no avrá guerra. Bien sé que pocos o ninguno guardan esta diferencia».

Ha sido Pedro Laín Entralgo quien nos ha mostrado los supuestos que sostienen su teoría antropológica de la esperanza. [1]

[1] *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano,* de Pedro Laín Entralgo. «Revista de Occidente», Gráficas Clavileño, Madrid, 1957.

I. Cuerpo y espíritu en el acto de esperar

«La libertad y la inteligencia abstractiva y generalizadora son radicalmente ajenas a todos los niveles de la vida animal. El animal es capaz de "espera", mas no de "esperanza". Si la espera humana tiene una fisiología, por necesidad tendrá también una patología. Toda una serie de hechos, muchos de ellos procedentes de la observación más cotidiana, muestran la relación entre el estado del cuerpo y la capacidad de esperar...»

II. La espera y la esperanza. Modos de espera

a) Inane.
b) Circunspecta.
c) Auténtica.

a) «Inane es la espera cuya entrega es laxa y superficial».

b) Modo distinto de la espera es el llamado *circunspectivo*. «Aspira el hombre en tal caso a "tener" lo que espera, quiere llegar a una situación en la cual eso que espera, el gozo de poseer un bien o de evitar un mal, sea real y verdaderamente suyo».

c) El modo más profundo de la entrega corresponde a la espera auténtica o radical. «En ella no se entrega el hombre a la mera degustación del paso del tiempo ni al simple logro de un objeto deseado, sino al cumplimiento de una vocación».

Pasemos ahora a los cuentos. *En busca de la mirada perdida,* la actitud del ex escritor que vive en la Civilización Súper de las Ciudades suspendidas en el aire es esperanzada, y la misma depende de su bienestar somático. No parece improbable que la patente provisionalidad de la existencia contemporánea sea, en alguna medida, consecuencia de ese difuso temor a un genocidio universal.

La actitud del hombre ante su futuro, la espera humana, se halla parcialmente configurada por la tácita disposición personal del esperante frente a la perduración de la vida en el universo y, a fortiori, por sus creencias acerca del fin que el universo mismo ha de tener.

Ante la enfermedad de su hijo decide trasladarse a la Comarca subdesarrollada (¿América o Argentina?) para encontrar allí «la mirada perdida», pero es, también, el reencuentro consigo mismo y con su querida patria, anteriormente era un ex escritor porque vivía desadaptado al medio: «también él, y los demás, porque a eso nadie acabará nunca de habituarse: las nubes que en instantes agotan la luz diurna y se filtran al interior de los edificios».

Por ello, opta luego en Las Comarcas por una vida en contacto con la naturaleza: «Hemos preferido el campo, donde puedo aplicar mis conocimientos de agricultura».

La depresión es la respuesta a la muerte de su hijo, ella determina su posterior decisión de suicidio. La biografía de Leopardi y la de Niestzche permiten descubrir la existencia de una clara relación entre el estado de su salud y su personal disposición para la esperanza. Laín Entralgo no cree «inadecuado hablar, como se habla de

distermia y distimia, de la diselpidia (de elpís, la esperanza), para designar los diversos estados en que la capacidad de esperar se halla patológicamente perturbada».

Se le podría oponer el reparo del suicidio. Pedro Laín Entralgo tiene la respuesta: «La verdad es que también el suicida espera. Espera un modo de ser más satisfactorio que la vida que le desespera. Pese a la apariencia de tantas expresiones literarias y filosóficas, el hombre que concibe intelectualmente "la nada", no es capaz de concebir "su nada"..., y así el suicida, el único hombre que se plantea radical y ejecutivamente el tema de su personal existencia física, dice "no" a su vida terrena, con la esperanza de un modo de ser que "no sea" esa vida. El sentimiento de la espera, que siempre es activa e insegura, da alguna razón al decir español: "el que espera, desespera". Mas también es cierto la proposición recíproca, "el que desespera, espera". Tal es el caso del suicida. ¿Qué espera éste? Espera seguir siendo él mismo, allende todo lo que en esta vida no es él mismo».

En Martina espera, la espera de Martina es confiada, prevalece la vivencia de seguridad o confianza anímicas. Martina casi no precisa del mundo exterior. Su espera es inane, su entrega es poco menos que indiferente a la realidad propia de lo que espera, no pretende sino sólo «pasar el tiempo». Pasar el tiempo es matar el tiempo. Quien se contenta con pasar el tiempo, se limita a dejar fluir las novedades, quien sañudamente «mata el tiempo» se ha propuesto aniquilar, antes de nacida, toda posibilidad que pueda afectarle. Hácese así, asesino de posibilidades.

Años después regresa el marido, su modo de espera es activo, él se ha propuesto el logro de un deseo. Aspira el hombre a tener lo que espera, quiere llegar a una situación en la cual eso que espera... sea real y verdaderamente suyo. El marido, sin un adiós, vuelve a partir, el objetivo no está cumplido: «No trae los dólares que su esperanza le tenía prometidos al partir».

En *Orteópteros,* encontramos dos cuentos en uno, uno maravilloso, que cuenta el comisario, incluido en el otro, real y autobiográfico: el que corresponde al periodista, que allá por los años treinta se va a investigar la cuestión de las langostas que asolaban los campos. En el pueblo conoce al comisario, típico personaje de nuestra pampa, casi analfabeto, gran tomador de mate, con un sentido particular de su responsabilidad. Mantendrá preso al periodista por infractor a la ley, «cuál ley, no sé. Después, más tranquilo, la voy a buscar. Pero seguro que hay una...». No exento de humor, locuaz cuando logra la atención de su interlocutor, que se había acostumbrado a su condición de preso y lo escuchaba atento, con la sentencia o los consejos prontos. Así, la conclusión de su relato será «que las langostas, como toda plaga, vuelven. Y yo calculo que todo vuelve, menos nosotros. Cuando morimos, como la maestrita, «sanseacabó». Por tanto, «hay que sacarle gusto a la vida mientras aguanta». Este personaje, el más simpático y rústico de todos los del libro, es también agente portador de esperanza. También lo es el maestro, profesor, aunque «también puede haber sido el jefe de la tribu o el hechicero». Este profesor, bien intencionado, aunque las cosas le salieran torcidas, desea traer al pueblo los insectos polinizadores, ya que veía el progreso del pueblo en los colmenares; sin embargo, trae langostas, ellas, y según la fantasía popular, ocasionarían la muerte de la maestrita, «su novia secreta». El tiempo pasa y todo lo borra, entonces vuelve, esta vez para brindarles agua. El

actor dramático (coprotagonista de su redención), se convierte en cómico, para complacer a la gente «y el pueblo gozaba, reía, como liberado, reía hasta llorar...», «de ese modo, se formaron, por mágica virtud de las lágrimas, lagos, lagunas y otros aposentamientos, a cada uno de los cuales, si son mayores, se llama mar chiquita, repartidos en la vastedad de la América criolla».

Así, el modo más profundo de la entrega corresponde a la espera auténtica o radical encarnada en ambos personajes. En ella no se entrega el hombre a la mera degustación del paso del tiempo, como Martina, ni al simple logro de un objetivo, como su marido.

En *La imposibilidad de dormir* y *Hombre en un agujero,* ambos personajes, uno debido a una experiencia vital especial (preso político) y el otro, colocado ante una situación límite, sienten el miedo y el desamparo: «... está muy lejos de todo, el hombre tiene sed y desesperación». Laín Entralgo, en su mencionada obra, dice: «... la desesperación no es, como suele pensarse y decirse, un no esperar nada, sino un esperar temiendo vehementemente que no será, que será aquello que espera».

Hombre en un agujero se convence de su soledad y se dice «mejor morir; muerto soñaré mejor», pero no muere ni el uno ni el otro, el apetito de vivir a toda costa es más fuerte, la tendencia «a seguir siendo», insista en los senos más profundos del impulso vital.

El hondo arraigo de la espera de estos dos hombres está expresado en el sueño «el hombre sueña que el guardián no le concede reposo», y el otro, «pero no muere, se duerme y entonces sueña que él es un hombre y sueña que él es un hombre que ha caido en un pozo». Los sueños correspoden a la realidad de sus vidas.

En *La imposibilidad de dormir,* el relator es un presidiario, usa la segunda persona «si a pesar de la prohibición, te duermes, te hielas». Cuenta así cómo es su vida cotidiana y apela al lector para ganar su complicidad. La esperanza crece en las cárceles, en los sueños acosados, retoma la primera persona: «retorno al sueño y la ensoñación. En seguida, irrumpe de nuevo la luz, una y otra vez, se apaga y se enciende... como para que florezcan, muy unidos, el miedo, el hastío feroz y la esperanza».

Esta esperanza es auténtica y está directamente relacionada con el cumplimiento de una vocación. Toda vocación individual, ser maestro o navegante, descansa y arraiga en una serie de vocaciones subyacentes, ser hombre, ser persona justa y digna, ser argentino. Nos recuerda Laín Entralgo: «Uno no es hombre sólo por naturaleza, sino también por vocación: está llamado a ser hombre cabal y puede ser traidor a ese llamado».

El autor vuelca en este relato su propia experiencia, que es la de otros hispanoamericanos que como él apuestan por la vida y la libertad.

Mario Benedetti, otro intelectual comprometido con la causa de Hispanoamérica, nos cuenta desde su crónica del diario «El País», del 5-IX-83, acontecimientos similares ocurridos a presos políticos en su país, Uruguay: «Diez años de prisión son mucho tiempo... Cada uno de estos expulsados de la humanidad... tal vez lucha consigo mismo para no enmohecerse, para no desparramarse en la postración o el delirio, manteniendo encendida la esperanza como una vela sin pábilo, consciente, sin

embargo, de que el derrumbarse en la desesperación sería el triunfo del otro, de enemigo otro». Ficción y realidad se confunden.

En un reportaje aparecido en el diario «Clarín», de Buenos Aires, el 23-X-83, Ernesto Sábato, escritor de hondo arraigo en el corazón de sus compatriotas, interpretaba así el sentimiento de los mismos, respondiendo así a esta pregunta: ¿pero usted sigue teniendo esperanza?

—«Ustedes también, es evidente. Y la inmensa mayoría del país, como lo prueba la enorme cantidad de gente que se afilió a los partidos... la esperanza nace precisamente del desastre y la desventura; en una realidad infinitamente perfecta, la esperanza no se nececesita. Por eso el hombre renace invariablemente de entre las ruinas y no se suicida, excepto en rarísima ocasión. Así es la humanidad, por fortuna. Y aquí nos encontramos ahora dispuestos a levantar la nación de entre sus escombros sangrientos.»

Una semana después este mismo pueblo elegía libremente al presidente, que encarnaba los ideales de vida y cambio y que, aclamado por la multitud que feliz lo festejaba, nada les promete sino que, esperando, les advierte: «Ganamos, pero no derrotamos a nadie. Esto no se mide en términos de alegría sino de responsabilidad». Convencido, quizá, que sólo juntos será posible acabar con los fantasmas del pasado.

Argentina es el primer país del cono sur que sacude la pesadilla militar, haciendo realidad las palabras de Eduardo Galeano, pronunciadas en el reciente «Encuentro en Democracia», en Madrid, «la esperanza que se alimenta de sueños y también de sangre y mierda, está lanzando a América al camino, a caminar a los tumbos, a los tropezones, como sea».

Si *Cuentos del exilio,* de Antonio Di Benedetto respiran esperanza es porque «el yo de nuestros poetas auténticos vale cada día más como un nosotros». Porque como escritor pertenece a la clase que Julio Cortázar define así: «si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación, que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que las trasunten, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista... sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía».—MARIA ROSA SABATUCCI *(José Abascal, 49, duplicado, piso 7.° Dpto. 6. MADRID-3).*

Recuperación de Don Luis de Onís *

La suerte, que no es sino uno de los nombres del amor, me había llevado a estudiar pormenorizadamente la vida y obras de Valentín de Foronda, quien, junto con Ignacio de Viar, había llevado los asuntos de la Legación española en los Estados Unidos antes de la llegada de Don Luis de Onís. Me había familiarizado con este nombre, que aparecía repetidamente en la correspondencia de Foronda en los últimos meses de su gestión. Foronda había sido Cónsul General primero, y Encargado de Negocios después, siendo Ministro Plenipotenciario el Marqués de Casa Irujo, que había sido relevado de su cargo dos años antes, tanto por decisión propia, como por haber sido declarado *persona non grata* por el gobierno de los Estados Unidos. Entre tanto, habían llevado conjuntamente los asuntos diplomáticos Valentín de Foronda e Ignacio de Viar, designados a tal efecto por la Junta Central. De hecho le hubiera correspondido a Foronda llevarlos en solitario, pero parece ser que, debido a ciertas acusaciones dirigidas contra él como afecto a los ideales de renovación y progreso que creía alentaban bajo las banderas napoleónicas —afección de la que no consta testimonio alguno en la documentación conservada, sino todo lo contrario— la Junta Suprema Central le obligó a compartir el cargo con Ignacio de Viar, un anciano decrépito e inútil, como le califica Foronda. También es cierto que la gestión de Foronda en esos últimos tiempos había resultado gris, ineficaz e inútil, debido en buena parte a la actitud de espera por parte del gobierno de los Estados Unidos ante los acontecimientos que tenían lugar en España —secuestro de Fernando VII, reinado de Bonaparte, guerra de la Independencia— como a las pocas habilidades, que no a la falta de denuedo, que mostraba Foronda. Este, en efecto, era un hombre que se había visto llevado a la carrera diplomática como consecuencia de la miseria en que se hallaba, debido a la falta de beneficios de la Compañía de Filipinas y del Banco de San Carlos, entidades en las que había invertido su fortuna procedente de la venta de bienes de mayorazgo. El mérito y la gloria de Foronda proceden de su calidad de ilustrado, de hombres de letras, de publicista y de promotor de empresas típicamente ilustradas. Todo ello queda recogido en una obra que pronto verá la luz.

No es de extrañar que, apenas llegado a los Estados Unidos, Luis de Onís trate de deshacerse de Valentín de Foronda, de quien formula un juicio bastante realista: «El gobierno (americano) no responde a sus oficios; los españoles no lo acatan como representante de la Nación; no trata a nadie, haciendo una vida oscura; habita una casa indecente, no tiene coche como debía ni hace el honor correspondiente al suelo que disfruta. A pesar de esto, tiene talento, instrucción y travesura». El antecesor de Onís, Marqués de Casa Irujo, hubiera confirmado este juicio. Bajo sus órdenes, y con constantes y agudos conflictos personales, Foronda había sido un gestor fiel de los asuntos consulares, al tiempo que había llevado adelante sus cometidos de ilustrado: estudio, publicaciones, relaciones con la vanguardia ilustrada de la ciudad de Filadelfia, etc. Difícil y abrumador cometido que malamente se podía compaginar con una eficiente labor diplomática. Angel del Río se suma a este juicio de Onís sobre

* DEL RÍO, ANGEL: *La misión de Don Luis de Onís en los Estados Unidos (1809-1819)*, Nueva York, 1981.

Foronda, calificándole de «personaje pintoresco que acabó sus días en una fortaleza de Cádiz», dato que ignoramos de dónde se extrae, pues murió en Pamplona, a donde había sido desterrado a raíz del proceso a que fue sometido en 1815 en La Coruña, por haber formado parte de la Junta de Censura de dicha ciudad, aunque posteriormente fue indultado por las Cortes.

Pero dejemos a Foronda aparte. Luis de Onís va a continuar la batalla que había iniciado el Marqués de Irujo y que le había desgastado diplomáticamente. Se trataba del caso de Luisiana, de la independencia de las Floridas y de la fijación de los límites de las posesiones españolas en Norteamérica. Angel del Río toma las aguas lo suficientemente arriba para situar la acción de Onís en su justo contexto. Varias cuestiones se hallaban pendientes de solución, a pesar de haber sido objeto de tratados y acuerdos previos en 1795 y en 1802 y de casi ininterrumpidas negociaciones desde 1783. Figuraban en primer lugar la cuestión de los límites de la Luisiana, vendida por Napoleón a los Estados Unidos, y las reclamaciones por diversos conceptos de ambos gobiernos, y, muy particularmente las presentadas por los Estados Unidos a causa de la supresión del depósito libre de Nueva Orleáns en 1802 por el Intendente de la ciudad. Otros intrincados asuntos nacían del afán expansionista de los Estados Unidos y del apoyo prestado por la joven República a los anhelos de independencia de diversos paises hispanoamericanos.

La Luisiana había sido cedida voluntariamente por Luis XV a su primo Carlos III en el Acta Preliminar firmada por Grimaldi y Choiseul en Fontainebleau el 3 de noviembre de 1762, como compensación por las pérdidas sufridas por España en su desgraciada participación en la guerra de los Siete Años, a consecuencia del Segundo Pacto de Familia. El Tratado de París fijaba los límites del territorio, pero en él no se hacía mención alguna de la cesión de la Luisiana a España. A raíz de la intervención de España en la guerra de Emancipación norteamericana, quería asegurar ciertas concesiones en cuya formulación se delineaban sus aspiraciones frente al nuevo país, aspiraciones que en una u otra forma quedarían pendientes hasta el tratado de 1795 y que ni entonces se resolvieron con claridad, suscitando las diferencias que Onís trataría de liquidar.

Tras el tratado preliminar de 20 de enero de 1783 entre Aranda y Fritz Herbert, embajador inglés en Francia, se firmó el tratado definitivo en Versalles, el 3 de septiembre del mismo año. En el artículo 5.º se estipulaba, sin mención alguna de límites, la cesión de las dos Floridas a su Majestad Católica. Del olvido, voluntario o involuntario, de fijar con exactitud los límites, se derivaría uno de los más lamentables equívocos que desde el principio complicaron las relaciones de los Estados Unidos con España. En los años siguientes se ahondan las diferencias entre los dos paises, abriéndose las negociaciones para solventarlas. Por fin Godoy y Pinckney firmaron en San Lorenzo el Tratado así llamado el 27 de octubre. En el artículo 2.º se concedía el paralelo 31 como límite Sur, y se estipulaba, en el siguiente que la demarcación exacta quedaría a cargo de una comisión designada por ambas partes. Por el 4.º se aseguraba a los súbditos de los dos paises la navegación libre del Mississippi, añadiendo, en el 22, que su Majestad Católica permitiría que los ciudadanos de los Estados Unidos depositen sus mercancías en el puerto de Nueva Orleáns por espacio

de tres años. En el resto de los artículos se definían las relaciones comerciales en un sentido favorable a los Estados Unidos y se especificaba el modo como debían liquidarse las reclamaciones pendientes a causa del apresamiento de buques durante la guerra entre España y Francia. No se aludía para nada a la petición de España de que los Estados Unidos garantizasen la conservación de las colonias españolas.

Más tarde, por el Tratado de San Ildefonso, y obedeciendo a puros intereses dinásticos —la adquisición de dominios italianos para el Infante Duque de Parma la Luisiana fue cedida a Francia «con la misma extensión que tiene en la actualidad en poder de España, y tenía cuando la poseyó Francia...» La cesión se hacía a cambio del compromiso de Napoleón a no enajenar la Luisiana ni disponer de ella sin previa consulta con España. El gobierno francés, que ni siquiera llegó a tomar posesión de ella, la vendería tres años más tarde a los Estados Unidos, olvidando todos los derechos de la nación amiga y aliada.

Un nuevo incidente vino a complicar las cosas: en octubre de 1802 el Intendente de Nueva Orleáns, don Juan Antonio Morales, suspendió el derecho de depósito comercial en dicho puerto, produciendo tal disgusto en los Estados Unidos que llegó a entreverse la posibilidad de un desenlace de hostilidades.

El 30 de abril de 1803 Napoleón vendía la Luisiana a los Estados Unidos por quince millones de dólares. La vaguedad de los términos referentes a límites se mantenían tal como habían sido redactados en el tratado de San Ildefonso. Desde el primer momento los norteamericanos pugnaron por llevar los límites del Oeste hasta el Río Grande y por considerar incluida en la Luisiana a la Florida Occidental. Ello constituiría uno de los más graves conflictos a que se vería enfrentado Onís en sus gestiones posteriores. España era la víctima propiciatoria tanto de la inmoralidad del emperador francés como del afán expansionista de los Presidentes Jefferson y Madison, que no dejaron de patrocinar expediciones que con motivos aparentes distintos, penetraban en los dominios españoles. La diplomacia española —Irujo, Foronda y Onís— se agotará en protestas, como aparece en la abundante correspondencia conservada al respecto. Las diferencias siguieron ahondándose entre 1805 y 1809, año de la llegada de Onís.

Dichas diferencias las resume Angel del Río en cinco puntos: los tres relativos a las reclamaciones monetarias, incluyendo el de los daños causados por la supresión del Depósito de Nueva Orleáns, y los dos de límites de la Luisiana: el referente a la Florida Occidental y el de la frontera con Tejas y los territorios de Nueva España. Aparte de ello aparecían otras reclamaciones menores, como la hecha por España a propósito de la expedición de Pike, y, sobre todo, Onís se encontró con un estado de animadversión y desconfianza mutua.

A su llegada a los Estados Unidos, Onís tenía una larga experiencia diplomática y había acumulado no pocos méritos ante el Gobierno de la Nación: había logrado astutamente traer a España mineros experimentados de Sajonia, y fue, quizás el primer español en experimentar con la vacuna, recién descubierta en Francia.

El 29 de junio de 1809 se extendía su nombramiento de Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en los Estados Unidos con orden de que saliese lo antes posible para su destino. Al llegar la fragata «Cornelia», que lo transportaba, al puerto

de Nueva York, las autoridades del puerto no izaron el pabellón, como era la costumbre, y el capitán, de acuerdo con Onís, se negó a hacer el saludo a la plaza. Las instrucciones que llevaba eran conseguir el reconocimiento de Fernando VII, comprar fusiles, goletas y provisiones para ayuda de España en su guerra contra los franceses, contrarrestar la propaganda bonapartista en los Estados Unidos y estar atento a todos los manejos relativos a la independencia de las colonias. El gobierno de Washington, que jugaba a dos barajas, tardaría mucho tiempo en reconocerle.

Tuvo que asistir en 1810 a la rebelión de las Floridas y a los intentos de los Estados Unidos por apoderarse de ellas, iniciando una serie de protestas y acciones concretas —como la publicación de un folleto firmado por el seudónimo «Verus»— a favor de los derechos de España.

Mayores quebraderos de cabeza le causarían aún las cuestiones de límites de Tejas y de las llamadas Provincias internas. Así como las conspiraciones y ataques contra aquel territorio. Un elemento más se sumaría a su complicada misión: los movimientos de emancipación de las colonias de Hispanoamérica y la intervención de los Estados Unidos en los mismos.

Sólo en 1815 sería reconocido oficialmente y comenzarían los primeros choques diplomáticos a propósito de las negociaciones de los asuntos pendientes desde los tiempos de Jefferson, Irujo y Foronda.

Mientras las negociaciones siguen adelante según un curso sinuoso en el que Onís se ve obligado a echar mano de toda su pericia diplomática, se suceden los actos de piratería, de intrigas y ataques a territorios españoles y de violaciones de la neutralidad por parte de los Estados Unidos.

A partir de diciembre de 1817 se iniciaron oficialmente entre Onís y el Secretario de Estado, Adams, los intercambios de notas diplomáticas y las conferencias preliminares. Uno y otro reiteran los antiguos puntos de vista.

Diversas vicisitudes jalonan la larga marcha hasta el Tratado de 1819: se rechaza la mediación de Inglaterra; las negociaciones se interrumpen; se interfiere el problema del reconocimiento de los rebeldes; la Florida es invadida por el general Jackson, etc. La última fase de las negociaciones cuenta con un excelente mediador: el representante francés Hyde de Neuville.

Por fin se firma el Tratado el 22 de febrero de 1919. Constaba de 16 artículos y en él se llegaba a un acuerdo completo sobre todos los puntos pendientes desde 1783 y que habían sido motivo de choques continuos entre los dos países. Los juicios por ambas partes fueron muy favorables al Tratado. A Onís se le relevó pronto de su cargo, se le dio la Gran Cruz Americana, los honores de Consejero de Estado y sucesivamente se le nombró Ministro en San Petersburgo y Embajador en Nápoles. No tardaría en tramarse una grave conjura contra el Tratado que retrasó su ratificación y desató una campaña de ataques durísimos poniendo en peligro la obra de Onís. Adams dejará constancia en su diario de la alta estima en que tuvo las dotes diplomáticas y personales de Onís.

Como americanista, Onís gozó de una perspicacia notable, tanto en lo referente a los Estados Unidos —sobre los que escribió una *Memoria,* como antes había echo Foronda— como sobre las colonias hispanoamericanas. No tan radical como Foronda,

que insinuaba la venta de las mismas y la concesión de independencia, Onís propugnaba una política realista: «Nos basta con Méjico, Santa Fe, Perú y la isla de Cuba, como partes integrantes de la Monarquía, para dar la ley al mundo». Y en otro lugar: «Comercio libre a todas las naciones en toda nuestra América; reforma en toda ella del sistema de rentas... extinción de todo género de estancos; y libertad absoluta de propiedad, destrucción absoluta de todas las trabas que se oponen a los progresos de la agricultura, fábricas, industria y comercio; exención de derechos a todo lo que sea exportación de frutos y géneros del país... y finalmente, igualarla a las Provincias de la Península en derechos y prerrogativas, así como en contribuciones y cargas».

Angel del Río —que ha realizado una exhaustiva investigación en los Archivos americanos y españoles, así como en el Archivo familiar de Cantalapiedra (Salamanca)— elabora luego una biografía de don Luis de Onís y adjunta a su estudio un conjunto documental debidamente seleccionado por su relevancia.

Con ello ha colmado de manera excelente una inexplicable laguna historiográfica de un momento transcendental en la política americana. Por nuestra parte creemos haber colmado la de su antecesor, Foronda, quien, si bien en cuanto a dotes y cometidos diplomáticos, queda muy por debajo de Onís, resulta ser una figura importante como ilustrado. Falta, para completar el período, el estudio de otra figura: el Marqués de Casa Irujo, quien, si no pudo anotarse triunfos como el de Onís, sí estuvo a su altura en cuanto a capacidades diplomáticas y llevó a cabo una misión no menos dura.—MANUEL BENAVIDES *(Angel Barajas, 4, 4.º Pozuelo-Estación. MADRID-23).*

Más allá de la animalidad *

Los propios autores se encargan de explicar, que este libro surge de una preocupación por los fundamentos teórico-prácticos del feminismo y de la alarma ante la irrupción de una ideología biologista en la cultura contemporánea, tendente a interpretar la organización social y la divergencia social entre los sexos sobre la base de nuestra naturaleza animal. El propósito del tándem Martí-Pestaña, se encamina a revisar críticamente las recientes experiencias del conocimiento socio-cultural y biológico, desde una perspectiva intencionadamente feminista. «Ello implica —dicen— una reflexión acerca de la condición de la mujer a la luz de su "destino" biológico (en

* SACRAMENTO MARTÍ y ANGEL PESTAÑA: *Sexo: Naturaleza y poder.* Editorial Nuestra Cultura, Madrid 1983, 237 páginas.

tanto que reproductora de la especie) y la contingencia cultural, unido a una crítica formal a ciertas teorizaciones actuales, feministas y biologistas.» Como nota dominante, es de destacar, que este trabajo pretende establecer las bases de una sociedad culturalmente andrógina, más allá de una pretensión exclusivamente igualadora de los sexos. Desde las primeras páginas, en un claro intento de quedar libres de toda sospecha, Sacramento Martí y Angel Pestaña, escriben: «Nuestro intento estriba, no en hacer la recapitulación de agravios históricos o de origen, sino en seleccionar aquellos elementos de la infraestructura social humana que atañen especialmente a la mujer, con objeto de llegar a comprender el ulterior despliegue cultural que ha hecho de la hembra humana el segundo sexo.»

La condición de la mujer en la transición al sedentarismo, es un tema fundamentalmente importante en el desarrollo del contenido de «Sexo: Naturaleza y poder». Después de ver lo que sucede en la sociedad arquetípica de cazadores, los autores sacan la conclusión de que «en una sociedad básicamente igualitaria, fundamentada en el intercambio recíproco y carente, por tanto, del autoritarismo del Gran Hombre, no hay lugar para la opresión de la mujer ni de cualquiera de sus miembros». Pero se lamentan de «la incapacidad de tantos antropólogos y no antropólogos para aceptar una sociedad igualitaria, lo que se traduce en unos prejuicios androcéntricos y etnocéntricos que distorsionan la comprensión de lo que pueda ser un sistema social sin dominación de clase o sexo.»

Opresión de la mujer

El libro destaca las dos visiones contrapuestas, que en la actualidad existen, acerca de los orígenes de la opresión de la mujer. Una, representada por Eleanor Leacok, es de la opinión, que la primitiva división sexual del trabajo no tiene por qué ser una causa de desigualdad social... «se puede constatar —dice— que cada sexo asume sus tareas en el marco de la división del trabajo, sin mediatizaciones ni control por el otro sexo.» Leacok hace una puesta al día de las ideas de Engels, desarrolladas en «Los orígenes de la familia, la propiedad privada y el Estado». La otra postura, representada por Godelier, ve el fundamento en el dimorfismo sexual, la división sexual del trabajo y el dominio por los hombres del proceso de producción material mediante las relaciones de parentesco. Los precedentes de Godelier se encuentran en Sebel, quien opina que «lo que ha iniciado la servidumbre de la mujer en los tiempos primitivos, lo que produjo una desproporción tan marcada de las fuerzas físicas e intelectuales entre ambos sexos y agravó el estado de opresión de la mujer, son sus particularidades como ser sexual que la situaban en un estado de inferioridad... Cuando los períodos de embarazo, parto y crianza de los hijos la sometían al apoyo, al socorro, a la protección del hombre.»

Como aportación más reciente, los autores del trabajo que comentamos, citan a Patricia Draper, de la Universidad de New México, quien ha constatado que las mujeres que pertenecen a bandas nomádicas poseen mayor rango social, tienen más autonomía y participan más en las decisiones del grupo que las sedentarizadas. Estas

permanecen en la aldea, cuidando de la casa y prole mientras que los hombres van a trabajar a las granjas de los Bantús. Por el contrario, en los grupos nómadas, las mujeres tienen la misma movilidad que los hombres y salen en busca de alimentos con la misma frecuencia que éstos. Además, ambos, hombre y mujer, comparten el cuidado de los hijos en aquellos días en que no salen en busca de alimentos.

Martí y Pestaña ven claramente —con toda la claridad que pueden verse los tiempos remotos— que el sedentarismo es el principio de la subalternalidad de la mujer, y así lo expresan: «Habíamos partido de la hipótesis sustentada en numerosas observaciones etnológicas y arqueológicas, de que dimorfismo sexual y la división sexual del trabajo no tenían por qué afectar a la condición de la hembra en las sociedades primitivas, en la medida que éstas se fundamentan en la cooperación para la reproducción y subsistencia en equilibrio armónico con su medio natural y técnico. Ahora vemos cómo el cataclismo social que se asocia al sedentarismo crea las condiciones para que de la diferencia surja la desigualdad.»

Tres diferenciaciones fundamentales

Las concepciones acerca de la virilidad y feminidad se fundamentan en tres elementos. Uno es la diferencia en aptitudes físicas, talla, peso y masa muscular y su equivalente de agresividad en el plano del comportamiento viril. Otro es la diferencia en aptitudes intelectuales que se traduce —según se nos dice— en una superioridad masculina en el plano específicamente humano del pensamiento lógico y la capacidad de abstracción y teorización resultantes. Finalmente, está la cuestión de las diferencias sexuales en cuanto a comportamiento social, expresado por su correspondencia con un temperamento y roles sociales dimórficos.

Los autores se muestran en total desacuerdo con los partidarios de lo que llaman «la pretensión sociobiológica», que con su uso indiscriminado de los genes y la teoría de la selección natural darwiniana, conduce a una mixtificación seudocientífica, que no resuelve los paradigmas de la sociología y antropología, además de dejar malparada a la propia teoría evolutiva.

Martí y Pestaña traen a sus páginas a Lorenz y a Goldberg con sus dos verdades universales: a) los machos son más agresivos que las hembras y esta diferencia no es producto de la socialización, sino de influencias hormonales, y b) los machos son y han sido dominantes en todas las sociedades humanas conocidas. Esta mayor agresividad masculina es la que establece relaciones de dominancia en los encuentros intersexuales que ocurren en la familia y en los encuentros intrasexuales que conducen al liderazgo en la política, la profesión y en cualquier otra actividad que no tenga que ver con el cuidado de las crías. Goldberg reconoce la existencia de sociedades que han extendido la dominancia masculina más allá de lo que es biológicamente necesario, pero insiste que existe un límite de igualación sexual, más allá del cual peligra hasta la misma sobrevivencia de la sociedad. «Traspasar ese límite —dice— sería a costa de renunciar a la ciencia, la industrialización y la democracia.»

Goldberg y sus seguidores sostienen que «el sistema hormonal masculino dota al

hombre de una ventaja que le capacita para enfrentarse mejor con aquellos elementos del ambiente societario en los que la agresión conduce al éxito».

Ante este planteamiento de que los roles sociales están biológicamente determinados por la testosterona, los autores de «Sexo: Nturaleza y poder», se preguntan: «... entonces ¿cómo explicar las notorias diferencias de estatus social entre aquellos dotados de un sistema hormonal equivalente? ¿Cuáles son las sutiles diferencias en los niveles de testosterona que garantizan el éxito social? ¿Sería lícito recurrir al dooping homonal para ascender en la escala social?, o ¿llegaremos a establecer un horóscopo «científico» sobre las bases de un sencillo ensayo hormonal en los jóvenes púberes?» «Estas son —añaden— algunas de las ideas sugestivas que surgen de la lectura biologista de la sociedad.»

No al preestablecimiento biológico

Sacramento Martí y Angel Pestaña piensan que no hay unos rasgos o actitudes, temperamentos o estereotipos propios o intrínsecos a un sexo, en el sentido biológico, sino unos modelos sociales de comportamiento, seleccionados y fijados culturalmente en función de la evolución histórica de cada sociedad. Como Margaret Mead, son de la opinión de que si no existieran las tajantes prohibiciones que obligan a actuar de una manera o de otra, «el hombre o la mujer expresivos llorarían sin sentirse avergonzados, o hablarían del temor o del sufrimiento que experimentan».

Para combatir esa subalternalidad, que hace de la mujer el segundo sexo, los autores del presente trabajo, consideran indispensable la incorporación de la mujer al trabajo productivo extradoméstico, «introduciendo —escriben— por el feminismo socialista decimonónico a partir de las enseñanzas de Engels, Bebel y los socialistas utópicos, y a la educación igualitaria, defendida especialmente desde los tiempos de Simone de Beauvoir».

Finalmente, a modo de compendio y refiriéndose concretamente a la realidad española, este libro resalta la necesidad de que el sistema educativo y los medios de comunicación incorporan, de manera decisiva, el profundo significado social de la reproducción y la carga unilateral que las tareas reproductoras imponen a las mujeres, Abogan por que la maternidad «deje de percibirse como un mero acto individual, consecuencia del "destino biológico", impuesto a las mujeres por los mecanismos de la ideología tradicional, para adquirir la consideración social que merece su alto valor para la comunidad, en términos de producción de la vida». «Sexo: Naturaleza y poder» acaba con unos brillantes párrafos, que Martí y Pestaña quisieran ver impresos en las constituciones de todos los países. Textualmente dice uno de los más significativos:

«La Constitución protege el derecho de las mujeres a acceder libre y conscientemente a la maternidad. Para garantizarlo se arbitrarán las medidas necesarias para erradicar de la sociedad los mecanismos existentes que impulsan a las mujeres a realizar las tareas reproductoras sin consciencia exacta de su cometido.»

Si el propósito de este libro era revisar críticamente las recientes experiencias del conocimiento socio-cultural y biológico, desde una perspectiva intencionadamente

feminista, hay que reconocer que los autores lo han conseguido, a pesar de que la alarma ante la irrupción de una ideología biologista, ha de seguir sonando, puesto que aquí y allí sigue latiendo.—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

Las familias y los años *

Si hubo un elemento social-cultural que se trasladó de la península a las Indias y que permaneció intacto durante todo el tiempo de la colonia y se mantuvo después de la independencia, ése fue el de las estirpes y los abolengos familiares.

Sabido es que la llegada de los españoles trastocó por completo el funcionamiento natural de la América y, en cambio, se establecieron los estereotipos europeos. Dicho reemplazo se efectuó gracias a la violencia y contundencia desempeñadas por el invasor o por la pasividad del invadido que se rindió ante una civilización cultural y militarmente superior. En todo caso, esos españoles, cuyo país estaba plenamente instalado en el Renacimiento, introdujeron en el continente sometido formas de vida y de gobiernos medievales. Aceptemos que la España ya constituida en Estado propiamente dicho despertaba del letargo del Medievo; pero ésa era la nación oficial, la de las élites políticas y europeístas y no a la que pertenecían los rapaces conquistadores extremeños ni los colonizadores castellanos, vascos y gallegos. Estos atravesaron el mar llevando como equipaje la nostalgia traducida en abolengos señoriales que certificaban en pergaminos y escudos que emplazaron en las fachadas de las casas del Nuevo Mundo.

La primera capa de la sociedad americana estaba formada. Los criollos, nombre que recibe el español nacido en América, es el intermediario entre la dominación de la metrópoli y el resto de la población. La clase siguiente la constituían los mestizos; amplia franja que disfrutaba de ciertas ventajas y que, andando el tiempo, fue la mayoritaria en casi la totalidad de las colonias y de las futuras repúblicas. El estado llano propiamente dicho lo componían los indios puros y, después (mucho después) de la independencia, los negros y mulatos.

La clase criolla, como detentadora del poder, se convierte en germen de la burguesía; poco a poco iría cuajando al socaire de las pocas ideas ilustradas que iban penetrando en el continente y de los viajes a Europa que efectuaban los benjamines de las familias para educarse en la Corte o en ciudades como Londres o París. Esa

* PEDRO JORGE VERA: *Las familias y los años*. Edilibro, 1982.

burguesía, su sector más progresista, es la que siente la necesidad de la independencia, la que solicita y la que entra en franca guerra con la Madre Patria. Una vez conseguida la emancipación, pasará a ocupar el puesto que dejara el gobernante hispánico; el otro sector criollo, el que quería seguir bajo la dominación de la Corona y que ocupaba un hábitat predominantemente rural y al que apoyaba abiertamente la Iglesia católica, recibió el nombre de conservador, enemigo de los progresistas o liberales que habían conquistado la libertad política. Estos últimos pretenden la modernización de los países, la conexión con las grandes ideas del Siglo de las Luces, desde su emplazamiento urbano y, en la mayoría de los casos, costero, de cara a los puertos, al intercambio con el extranjero. En el interior quedaban los grandes propietarios de haciendas gigantescas, con mano de obra semiesclavizada, en un oscurantismo religioso cercano al medieval.

La historia poshispánica del conjunto de América Latina puede ajustarse a este modelo con ciertas diferencias en un país o en otro, pero, en general, éste es el enfoque que a todos caracteriza. En los decenios de finales del siglo pasado y principios del presente, estas diferencias se irían a marcar positiva o negativamente, de acuerdo con la dinámica interna de los países y de la influencia que fueran recibiendo del exterior. Ecuador, el país andino, amazónico, a orillas del Pacífico y segregado del gran proyecto bolivariano, la gran Colombia, es el tema que conforma la obra de Pedro Jorge Vera, «Las familias y los años». No es que sea un tratado o manual de historia de esta república, pero la intencionalidad novelística del autor no impide que los hechos puedan ser contemplados con el rigor científico que merecen.

Patente quede el fenómeno de traslación de la clase aristocrática peninsular a la colonia. Las familias que habitan en la obra de Vera llevan en la sangre el orgullo de casta que muy bien pudieran exhibir en España apellidos como los de Alba, los Puñoenrostro y hasta los mismos Borbón. La independencia no ha sido más que un pretexto para afianzar la ya probada superioridad social en todos los sentidos; el único obstáculo que la clase criolla tenía para la consolidación total de su dominio venía precisamente de la misma metrópoli, pues el endémico centralismo de Madrid prohibía el acceso a cargos públicos a los naturales del lugar, así fuesen descendientes directos de españoles peninsulares. El más humilde empleado del Estado tenía que venir de Madrid, hasta la revuelta general que cuajó en independencia. Los criollos se hicieron dueños de la situación y reemplazaron a los españoles, heredándoles en todos los aspectos. Pero rápidamente vendría el divorcio, pues, como se dijo antes, la clase criolla estaba dividida en progresistas y conservadores.

Pedro Jorge Vera disfraza a las dos ciudades más importantes del Ecuador, Quito y Guayaquil, con los nombres de Solana y Verdemil, respectivamente. (Sería cuestión de inquirir directamente del autor el porqué de este trucaje, por lo demás innecesario.) El conflicto entre las dos urbes es capitaneado por sus respectivas familias dominantes y la dinámica sociológica que les motiva. Solana, al ser sede de la Real Audiencia durante la colonia, se transforma en capital de la nueva república independiente y también en asiento de todo aquello que es conservadurismo, tradición y costumbres ancestrales. Verdemil (Guayaquil) es el puerto en donde una pujante actividad industrial sirve de caldo de cultivo a las nuevas ideas que, como un sarampión,

inundan al país y al continente. Es como una segunda capital, en donde al lado de chimeneas y de los muelles en donde descargan barcos de medio mundo, pululan los cafés y los teatros, hervideros de cultura; los mentideros y cenáculos, con sus estrategas militares y conspiradores de postín. Pronto, el país tiene dos capitales, dos corazones por donde debe obligatoriamente circular su caudal de vida. Pero también son dos centralismos, el uno no menos despótico que el otro.

Los linajes de la novela de Vera se dirigen hacia Solana y Verdemil, tan pronto las nuevas generaciones abandonan el predio provinciano que dio origen a su alcurnia. Compiten entre ellos y no sólo por las banderías que caracterizan a las dos villas, sino por ver quién de ellos es más español, menos «cholo». Cholo, vocablo que identifica al indígena o mestizo, es consideración que descalifica de hecho a la familia de semejante procedencia. Las familias que no tengan mezcla de sangre aborigen conforman clanes que se defienden y reproducen entre sí. El caso de los Banchón introduce un elemento configurador definitivo en la novela.

Banchón es un apellido a todas luces indio. Poca o ninguna sangre española puede correr por las venas de los así llamados, pero sin saberse cómo y desde tiempos ignotos, los Banchón son un poderoso clan, señores de horca y cuchillo, dominadores absolutos de sus extensísimos predios. Se desconoce el modo de funcionamiento de la sociedad precolombina en cuanto a clases, pero, a juzgar por el modo como los Banchón ejercen su potestad, se podría decir que no difiere en mucho del sistema aristocrático europeo. El Abuelo (con mayúsculas, tanto en la novela como en la realidad) es un monarca absoluto que decide a golpe de cetro el cultivo de la tierra, la cría de niños y animales, el comercio y la industria de sus productos, el apareamiento de personas y bestias, la guerra y la paz. El Estado es para el Abuelo reinante un ente remoto y con el cual tiene unas relaciones de buen o mal entendimiento, según las circunstancias. Alcaldes, jueces, policías, militares y hasta la todo-poderosa Iglesia saben que el estatuto banchoniano tiene una jurisdicción precisa de aplicación. Ramas de los Banchón saldrán del primitivo feudo interiorano a asentarse en los dos núcleos decisivos nacionales.

Tuvo que pasar mucho tiempo para que los cholos Banchón fuesen admitidos y dignificados por el resto de las familias dominantes. Pero ellos, sabedores de su origen y de la necesidad de imponerse a los demás que proclamaban una superioridad por la ascendencia española a la que daban una connotación divina, no se impacientan, pues saben que su momento llegará. Los Montenegro, los Jaime, los de Muñoz y los Jiménez, completan el cuadro de familias linajudas que detentan todo el poder del país. En el momento en que los tiempos ya no están para esas cosas, dejan de hacerse la guerra entre ellos, para formar un frente amplio que hasta el momento no había avizorado el verdadero peligro que se cernía sobre todos ellos. Con el nacimiento de la sociedad industrial, emerge el proletariado como clase. Es amplio en número de seres y fuerte en las conquistas que día a día va logrando. Porque en medio de todo el país se moderniza, se actualiza al mundo que le llega desde fuera y pronto las familias se encuentran con la existencia de un Estado, réplica de esos entes político-sociales que agrupan a los pueblos cultos. Este Estado, por muy centralizado y amordazado que esté, no ha podido escapar a la realización de formas de cultura y

vida que permiten a la masa mestiza tomar posiciones que antes eran sólo privilegio de los apergaminados clanes. El estallido de la primera guerra mundial saca a las familias de su letargo de casi un siglo, pues se teme una intervención a gran escala de todo el continente americano en la contienda. Pero no. Es sólo Estados Unidos quien juega la baza del Nuevo Mundo en la disputa de las potencias europeas. La definitiva entrada de la Unión del Norte americano en el escenario mundial, acaba de producirse. Las románticas repúblicas del Sur no tendrán tiempo para reaccionar; los gerifaltes que las gobiernan siguen en domésticas y prehistóricas luchas interiores.

La democracia se pone de moda. La imponen los norteamericanos, pues es sutil instrumento que permite la penetración y un colonialismo de guante blanco, ajeno a invasiones y desembarcos, a los que no obstante recurrirán cada vez que la situación así lo aconseje. Las familias se diven en partidos, diferenciados con colores propios, proclamas a los que sustentan verdaderos ejércitos de macheteros, acaso reminiscencias de las levas medievales y coloniales. La consolidación de la Revolución Rusa riega por todo el universo las semillas del socialismo, llegando a América un grano de no tanta calidad, que, sin embargo, fertiliza en la excelente tierra que le da abrigo.

El período de entreguerras termina por establecer a las familias en el ámbito urbano. Las antiguas diferencias que tanto les enfrentaron en el pasado están ya casi en el olvido y hasta el oscuro linaje de los Banchón goza ya del apelativo de «gente bien» y hasta ha mezclado ya su sangre con las ilustres y aristocráticas. Ahora, todos juntos, Banchones, Montenegros, Jaimes, Muñoces y Jiménez, forman un solo núcleo, esencia misma de la patria. La patria son ellos, de su sangre salió quienes separaron la sumisa colonia de la metrópoli orgullosa, quienes dieron límites geográficos al territorio nacional, conformaron los primeros congresos, diseñaron las constituciones, los estamentos del Estado, los partidos, el ejército, la economía, etc., y con ellos, lógicamente, se entiende el nuevo amo de los destinos continentales.

Después de la segunda guerra mundial, la unión tiene que ser mucho más monolítica que antes, pues el peligro rojo, el verdadero peligro, llama a las puertas de la patria. Y helo aquí, precisamente por culpa del invento de los liberales, la tal democracia que permitió que la plebe tuviera acceso a los órganos de poder. Helos aquí con sus partidos, periódicos, sindicatos y demás organizaciones. Y aquí está su presidente, el doctor Alvarado, ciñendo la banda de primer mandatario que era patrimonio absoluto de los Montenegro y de otras familias de ilustres apellidos.

Con la misma simplicidad que reemplaza los nombres de Quito y Guayaquil, Pedro Jorge Vera acude al efímero período de gobierno de Salvador Allende en Chile y a su posterior derrocamiento para darle fin a su relato. Y es cuando la narración adquiere una estructura formal de novela, pues en su mayor parte no es más que una exposición desapasionada y amena de la historia de América Latina. Tal vez sea por eso que prefiere no hablar con nombres directos y prescindir de escenarios concretos, dado que cualquier episodio en el país que sea ilustra sobre la situación del continente en general. A Allende lo llama Alvarado, a la Unidad Popular que le situó en el poder Alianza Popular; los acontecimientos ocurridos en Chile en 1973 están novelados con idéntica fidelidad.

De fácil comprensión para el lector medianamente informado e interesado en la

vida latinoamericana, es *Las familias y los años*. No es una denuncia, ese documento a veces rayano en el panfleto, lo que se propone Vera en sus más de 380 páginas de escrito. Es más bien un cuento historiado o la historia contada, de la América Latina posespañola, eternamente debatida entre dictadura y democracia.—MIGUEL MANRIQUE *(Palomares, 7, 3.º LEGANES. Madrid).*

Lorca, poeta clandestino

Ha llegado a esta redacción, de modo anónimo, un coqueto folleto, titulado *Sonetos del amor oscuro (1935-1936),* que proclama su carácter no venal, el estar impreso en Granada en 1983, y el ser el número 175 de los 250 ejemplares que componen la edición.

El colofón reza que la misma «se publica para recordar la pasión de quien los escribió...», especulando con el doble sentido de la palabra *pasión:* sentimiento exaltado y también padecimiento que lleva al sacrificio.

Sabemos que Lorca dejó escritos unos sonetos con este nombre y dos de los aquí incluidos (son once en total) ya han sido publicados, lo que permite deducir fácilmente la autoría del conjunto. Pero el hecho de que el autor esté elidido y que la edición sea ajena al mercado otorga al folleto un aire de cladestinidad que no es su menor encanto.

¿Por qué lo del amor oscuro? Hay una lectura facilitona y tópica de estas palabras: se trata del amor homosexual, se da por supuesto el pretexto del texto. Sin embargo, en vano se buscará en estos sonetos la menor referencia a un acto sexual de esa especie ni, mucho menos, a sentimientos pretendidamente homosexuales, ya que éstos no existen. El amor prescinde de costumbres eróticas y la literatura amatoria, mucho más. ¿Acaso describe San Juan de la Cruz los orgasmos de la Amada junto al Amado cuando, según los alegoristas, otorga la femineidad al alma y la masculinidad a Dios?

Lo homosexual aparece escasamente en Lorca, salvo que se hiciera de su obra una lectura basada en cierto difuso folklore *gay* y en sus tics, llevados a rasgos de estilo. Más abunda, en cambio, la figura del travestido, sobre todo de la personalidad fálica que se disfraza de mujer, como Yerma o Bernarda Alba. Y el peso barroco y andaluz de su liturgia basada en el traje, la caracterización del santo por su ropaje. En cualquier caso, hay más ocultamiento que mostración.

Estos sonetos apelan a la oscuridad del amor como una nota de su duelo. Son poemas posteriores a la separación de los amantes, a la noche en que se pierden las formas individuales para dejar paso a la soledad y la nitidez del día. La separación de los amantes, como el destierro, son formas de duelo, o sea, episodios de la muerte. El amor oscuro lorquiano es el amor muerto.

Y es desde esta carencia desde donde se cantan los sonetos. La invocación del amado es un modo de volverlo presente, de habitarlo con palabras y hacer, viceversa, de la palabra la habitación del ausente. El amado está muerto, el amor lo ha

abandonado, dejándolo inmerso en la multitud indiferente de quienes no gozan el prestigio del amor, pero el verso puede recuperarlo, darle un cuerpo de palabra, fantasmal, pero capaz de tornarse voz, de ocupar la respiración de otro cuerpo.

Amor de mis entrañas, viva muerte.

Es la voz, en efecto, el único rastro de corporeidad que el poeta conserva del amado. Por eso le escribe un soneto a su voz oída por teléfono:

Dulce y lejana voz por mí vertida,
dulce y lejana voz por mí gastada,
lejana y dulce voz amortecida.

Lo demás es muerte y sueño, ausencia, pasividad, hueco.

Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido.

Todo este vacío intenta ser colmado por la palabra y, a veces, por símbolos que refieren objetos, como en el *soneto gongorino* por medio del cual el poeta envía a su amor una paloma. Esta, *la ausencia de tu boca está marcando.*

Oscuridad que busca la luz, el amor que se lamenta por la escisión del amado es una alegoría de la carencia, que es la materia, paradójicamente vacua, de la poesía. Sólo se canta lo perdido, decía Antonio Machado, lo cual da al canto, siempre, algo de elegíaco. Lo que se tiene o se cree tenido, simplemente se tiene, se vive, se experimenta lleno de sí mismo. Allí no hay lugar para el canto. Este aparece cuando la ausencia, la separación, la muerte, le hacen un lugar.

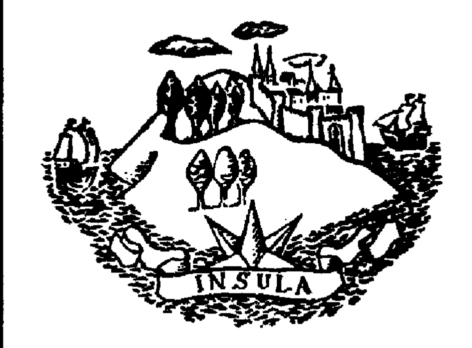
Estos sonetos de Lorca confirman una larga tradición de la poesía amatoria, a saber: que se canta a un objeto imaginario que se imagina, a su vez, lejano e inalcanzable. Algo así como sagrado. No es difícil que, en casos de extrema afinación, el verso amoroso y la plegaria se confundan. En el caso, el dominio del poeta sobre la forma del soneto, su facundia de imágenes, el atrevimiento siempre renovado de su adjetivación, hacen el resto. Pero son virtudes ya muy reconocidas de la obra lorquiana.

Esta edición tiene un encanto accesorio, que no es, valga la repetición, ni el contexto homosexual de estos versos, ni su tardía exhumación, sino el hecho de que circulen de modo anónimo. Lorca fue un poeta de oído atento a la canción popular, al romance, a la estrófica del cante jondo. Tiene gracia y razón que el anonimato de la poesía colectiva tradicional, poesía de la lengua, lo recupere, la misma gracia que tendría un cartel de toros sin firma que resultara ser de Picasso, por ejemplo.

Luis Rosales recuerda que, cierta vez, en un lugar de juerga, una de las chicas del alterne se subió a una mesa, hizo unos pasos de baile y empezó a canturrear unos versos. El poeta, atento, los fue siguiendo hasta advertir que eran del *Romance de San Rafael,* de García Lorca. El pueblo había recuperado lo que del pueblo había salido, devuelto con los primores y astucias de un poeta profesional a la torrentera del canto sin nombre. Estos sonetos del oscuro amor salen a la luz por el mismo camino.

B. M.

Revistas americanas



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ

Número 440/441 **JULIO-AGOSTO 1983**

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Colaboran: MARIA ZAMBRANO, FRANCISCO AYALA, JOSE LUIS ABELLAN, JOSE LUIS L. ARANGUREN, MANUEL DURAN, JAIME SILES, LAUREANO BONET, ALEJANDRO AMUSCO, ANTONIO ELORZA, CARLOS GURMENDEZ, ALFREDO FIERRO, FRANCISCO ABAD, JOSE ROMERA CASTILLO y JOSE LUIS CANO.

Además, artículos de JORGE CAMPOS, LUIS SUÑEN, EMILIO MIRO, DOMINGO PEREZ MINIK, JULIAN GALLEGO, ALBERTO ADELL, J. M. CABALLERO BONALD, GERARDO VELAZQUEZ CUETO, IRMA EMILIOZZI, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y J. IGNACIO VELAZQUEZ E.; un cuento de GREGORIO MORALES VILLENA, y poemas de CARLOS ALVAREZ-UDE y LUIS ANTONIO DE VILLENA.

Número doble, de 32 págs., 31,5 × 43,5, 400 pesetas.

Pedidos e información:

Cardenal Cisneros, 65
Telfs. 445 47 08 y 445 47 16
MADRID-10

La zorra y la cola: las revistas del Brasil en el Estado Novo

¿De qué te avergüenzas, comemierda? ¿Si no ensalzas lo tuyo, quién crees que va a hacerlo? Resopló y añadió: ¿No sabes acaso que cada zorra elogia su propia cola?

WITOLD GOMBROWICZ

En medio a las redes ideológicas del Brasil de Getúlio Vargas, me interesa detenerme en un aspecto de la producción de discursos ficcionales y reflexivos: las revistas culturales.

Es sabido que toda revista crea su público. Aglutinando visiones productoras, todo periódico busca, al mismo tiempo, crear una audiencia legitimadora. Además de programática —característica ésa que puede darse de modo más o menos difuso—, la revista presupone la construcción de un sujeto ideológico y, claro está, social. Esa delimitación del campo intelectual se da por medio de una hendidura capaz de instaurar una identidad aglutinante (el *nosotros* desde donde se habla) y el *ellos,* con el que se dialoga, polemiza y que, en definitiva, permite afianzar la propia identidad, tensionando la oposición. Pero las redes de la crítica se tejen con algo más que dos hilos, el blanco del *nosotros* y el rojo del *ellos.* En el caso específico del Brasil, la estructura socialmente laxa del universo cultural y el pacto policlasista que subyace al Estado Novo de Vargas responden por un constante cruce entre las características del *nosotros* y el *ellos.*

Voy a detenerme en dos ejemplos. Uno es una revista oficial, publicada por el mismo departamento de propaganda encargado de la censura ideológica y política. *Cultura Política* es un periódico del régimen. La otra, la *Revista Académica,* nacida en los claustros universitarios, crece «reflejando lo que la inteligencia brasileña tenía de más vivo», en las palabras de uno de sus colaboradores, el poeta Drummond de Andrade. Aunque siempre pragmática en sus aproximaciones y diferencias ideológicas, la *Revista Académica* puede ser tomada como portavoz de las posiciones de la Unión Democrática Nacional. Si el lector ideal de la primera vestía la piel del ciudadano consciente de su brasilidad y del ímpetu realizador del Estado cesarista, el de la *Académica* representaría a los agentes de la liberalización posvarguista, sujetos cultivados y biempensantes, identificados con las alternativas reformadoras del gusto y la sociedad que traducían una sintonía con «lo que había de más vivo» en ámbito internacional.

En el apareamiento de ambas opciones —el vínculo con el Estado, la formación espontánea— se traba la unión entre competencia artística y complacencia política que integra al sujeto escindido que la élite vanguardista tematiza en sus escritos.

En enero de 1940, el escritor Lourival Fontes asume la jefatura del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), que ya existía desde el año 31. Secundado por otros escritores como Henrique Pongetti, Ernani Fornari y Licurgo Costa, Fontes reformula los servicios de periodismo y difusión ideológica del estadonovismo. Crea una institución vigente hasta el día de hoy, el programa diario y en cadena nacional «Hora del Brasil». En el campo estricto de las publicaciones periódicas, lanza *Brasil Novo, Travel in Brazil* y la revista de cultura *Atlántico,* publicada en convenio de cooperación con la Secretaría Nacional de Propaganda de Salazar, al abrigo del acuerdo cultural luso-brasileño y como parte de la política «atlántica», vale decir aliada, del régimen portugués. Nucleando lo más granado de la inteligencia brasileña de la época, tales revistas fueron profusas en materiales y generosas en retribución, en una época de colaboraciones gratuitas en el periodismo del país. El proyecto de *Cultura Política* retoma la experiencia de otra revista lanzada por el mismo Fontes en 1931, *Hierarquia,* que publicó cinco números entre agosto de 1931 y abril del 32. Indice bastante claro de sus mentores ideológicos (hubo una *Gerarquia* mussoliniana y una revista negra de la Falange, la *Jerarquía,* de Fermín Izurdiaga), en *Hierarquia* se propone el modelo civicopedagógico del Estado fuerte, que rechaza tanto lo radical internacional como lo popular inculto. Cuando un Portinari pide, en *Hierarquia,* apoyo estatal para las artes plásticas al modo con que Mussolini estimula lo «moderno» en Italia, el pintor revela, por una parte, el mito romántico de lo popular como algo congelado en las raíces. Responsable, en consecuencia, por toda una poética de la tierra, el árbol, lo mineral, de la cual es buen ejemplo la deformación expresionista del pie, en el mismo pintor de los *retirantes.* La otra línea ideológica que se insinúa en ese discurso es la búsqueda del mito teleológico de la Ilustración, la razón como garantía de plena conciencia efectiva. Tal el socialismo bien pensante de un Graciliano Ramos. Entre orígenes románticos y fines iluministas, el escritor modernista se debate.

En ese diapasón ideológico surge *Cultura Política* (1941-45), en un momento agresivo del estadonovismo, en que el frente intelectual modernista era cooptado en publicaciones oficiales u oficiosas. Es el caso del poeta Cassiano Ricardo, portavoz del grupo nacionalista Bandeira (1936) y director del diario oficial *A Manhã* de Río de Janeiro.

Sin temor a exagerar, se podría decir que estos escritores se viven, con relativa independencia de sus matices ideológicos, como cruzados de un proyecto redentor. Si los más conservadores se vuelcan al pasado como garantía de lo nacional multiforme, cesaristas y estalinistas prefieren la metáfora del mañana, donde se desatan los nudos ideológicos del hoy. El capitán Amilcar Dutra de Menezes, sucesor de Fontes en la jefatura del DIP, publica en esos años una novela de formación: *O Futuro nos pertence.* El signo de Cristo, transfigurado y abstraído, permanece en el diseño de tapa de las revista de cruzada, *Hierarquia* y *Cultura Política.*

Peculiar es la situación del novelista Graciliano Ramos, ejemplar representante del racionalismo iluminista de ese proyecto. Graciliano, detenido durante años por la policía política de Vargas, experiencia que recordaría más tarde en *Memorias do Cárcere* (1953), recupera la libertad en 1937 para prestarle la voz al proyecto cultural de su carcelero a partir de 1941. En *Atlántico* adelanta capítulos de su novela *Infancia* y para

Cultura Política escribe una serie de veinticinco viñetas nordestinas que serían reunidas, póstumamente, en *Viventes das Alagoas* (1962). En la serie de «Cuadros y costumbres del Nordeste», Graciliano ensaya las matrices productoras de los textos posteriores: el memorialismo (más o menos en la línea de *Infancia* y *Memorias do Cárcere)* y el costumbrismo itinerante, presente también en el relato del *Viagem* a la Unión Soviética. Una de las constantes de esas crónicas de *Cultura Política* es la tensión entre norma y desvío que se resuelve de diversos modos. Uno de ellos es el caciquismo femenino, una búsqueda del poder por parte de un nuevo sujeto que cuestiona el aparente vacío o disfunción de quien lo ejerce en el momento. Otra hendija se insinúa en la viveza a través de la cual el malandra, tipo fundamental en la formación ideológica de un «carácter nacional», encara de modo oblicuo un enemigo discontinuo. Desde la razón, la astucia de la viveza no deja de ser una forma de la ceguera y en este punto las memorias dan un apoyo al rechazo pulsional, pues «Cabra-ciega» es el apodo infamante con que los compañeros de *Infancia* perseguían al escritor. De ese modo, una tercera salida, adulta y racional, muestra un poder posible: la sabiduría solitaria. Como mujer mandona, malandrín o anciano notable, el escritor puede luchar por un espacio en la sociedad que no posee, pues le fue usurpado por los otros, los hombres, jóvenes, incapaces y poderosos. Un dualismo primario modela su imagen de la vida social; en uno de esos cuadros costumbristas, el escritor dice haber recibido de un punguista la revelación de que la sociedad se compone de malandrines y de otarios. Imposible querer encontrar un tercer estado: éste es el orden natural. La filosofía espontánea del sertanero abona semejante fatalismo: «Quem é do chão não se trepa», «Quem nasceu para vintém não chega a tostão». La vivez del doctor Raimundo Pelado, personaje de uno de los cuadros, se exhibe como poder de la palabra y contrapeso de la soledad. En él recogemos notas que definen al mismo novelista, un ser inteligente que, por lances de fortuna, carece de cualquier poder. Ese mismo Raimundo Pelado es protagonista del primer contrato fáustico de Graciliano. En febrero del 37, recién salido de la Colonia Correccional, el escritor prepara un libro de cuentos infantiles para competir en concurso oficial auspiciado por el Ministerio de Educación. En él, Pelado es el perseguido: niño desgraciado, un ojo de cada color, cabeza rapada y víctima del escarnio de sus pares. Algo semejante a lo que Graciliano refiere de sí mismo en *Infancia:* un ser acosado por el fantasma de ser guacho («Bezerro-encourado», el apodo con que se lo humillaba, es el becerro intruso que, recubierto con la piel de un semejante muerto, conquista nueva identidad a los ojos de la vaca y, por consiguiente, garantiza el sustento).

Dada la rigidez del esquema, resulta difícil ambicionar el poder porque detenerlo implica asumir los rasgos de los dominantes: bestiales, autoritarios, poco perspicaces. No ocupa ese lugar, sin embargo, no es menos arduo: equivale a perpetuar la marca de la diferencia. No obstante, Graciliano tiende, con mucho menos esfuerzo, a una identificación para abajo, vale decir, con el gitano, el campesino, el negro, figuras nómadas que se convierten, en sus viñetas, en rapsodas o poetas-viajantes. Tal tendencia trashumante se refleja en rasgos de su discurso: la sinécdoque y la agudeza. Esta última, libre por definición, en rápidas maniobras se dirige a distintos objetivos, afirmándose precisamente por su movilidad. Queriéndose iconoclasta, sin embargo, la

agudeza es sinónimo de vigilancia. Graciliano Ramos se atrapa en tal callejón. Trata de elaborar una identidad perseguida, pero lo hace en los canales del perseguir donde encuentra una sola opción: asumir el discurso del otro. Dicho de otro modo, si al salir de la prisión el escritor trabaja como inspector de enseñanza secundaria y corrector del *Correio da Manhã,* pasa en cierta medida de presidiario a cancerbero. La contradicción se vuelve insostenible en el equipo de *Cultura Política,* donde no sólo recorre las vías del costumbrismo, estética coherente del régimen, sino que ayuda a pulir los textos de otros colaboradores que, con el deterioro de la situación política interna, empiezan a rarear. Ya no son los intelectuales de proa y disponibles de los primeros números, sino viejos integralistas o militares de baja graduación que no cuidan de las letras con el mismo ahínco con que velan sus armas. Además de esquemática, la dialéctica binaria en que el escritor se debate lo compele al continuismo. Los cuadros en la revista oficial no serían, desde esa perspectiva, más que un laboratorio narrativo de los caminos que ensayará en *Viagem* y *Memorias do Cárcere:* la contemplación narcísica en fragmentos (la viñeta regional, la iluminación de memoria) que renuevan el placer de la identificación a cada emergencia; la educación vida=obra, que lleva a inconcluir el texto de miedo a nunca más volver a empezar; la disciplina del sacrificio, capaz de legitimar la autoridad que se critica y ambiciona al mismo tiempo.

Mucho más que una mitología personal, estos rasgos definen una estructura de percepción, en el sentido que le otorga Raymond Williams. En ella se encajarían el bonapartismo biempensante de Nelson Werneck Sodré o el pragmatismo de un ex poeta modernista, el *verde* Rosário Fusco, que reorganiza la serie literaria acorde con los principios de realismo y sentido común —el orden, la paz, la justicia— en que estriba, en su opinión, la estructura ideológica del estadonovismo. También en ese diapasón registro los textos de otro escritor nucleado por *Cultura Política,* el carioca Marques Rebelo.

Menos encubiertamente que Graciliano Ramos, Rebelo ilustra el caso del escritor-árbitro, identificado con el Estado de compromiso. Su concepción del trabajo en la revista oscila entre la grandilocuencia expresionista (estimular y encarnar) y la configuración paternalista (interpretar, defender, amparar). No es el caso graciliánico en que lo popular es vivido como sujeto de la acción ideológica. En la visión de Marques Rebelo —un apartidario, un hombre de centro— el escritor arbitra una disputa, la del «tumulto de las ideologías» (Werneck Sodré), y lo hace demandando un objeto para su acción: el pueblo. Se trata de un sujeto pasivo, que gana alguna nitidez en la medida en que *es* estimulado, encarnado, interpretado, defendido, amparado. Su humanismo filantrópico no llega, en última instancia, a comprometer el concepto oficial de participación. Así, el escritor se transforma en brazo imaginario del Estado. No concibe su trabajo como la estructuración de un momento histórico, sino como amalgama de distintos puntos de vista, de tal modo que, aproximando el lector a cada uno de los focos, afianza condiciones más «democráticas» de intervención cultural. Desde este prisma, Marques Rebelo construye su obra y reúne sus crónicas. El programa de conjunto de la obra se define, a la manera de un Dickens, *Escenas de la vida brasileña,* mientras la serie de crónicas paraestatales busca una falsa unidad en un principio de composición —el de la suite—. Pero inversamente a lo que realiza

Mario de Andrade en *Macunaíma,* quien compone de acuerdo con un principio de variación fijado por la estética popular en el ciclo del *buey* y sólo diez años más tarde tiene el distanciamiento suficiente como para reflexionar sobre la ruptura y nombrarla rapsodia Marques Rebelo capta instantáneas que luego corta, retoca, extiende, arregla, con miras a un libro. La suite, en este caso, es un ensayo de legitimación de su actitud arbitral y no principio de estructuración estética.

Tanto Graciliano como Rebelo aprovecharon el material de *Cultura Política* en libros propios. En el caso del autor de *Vidas Secas,* la edición es póstuma y las diferencias entre la versión en libro y la del periódico exhiben los márgenes de riesgo intolerables para la censura varguista. En este caso, una diatriba contra la figura de un cura, que debe haber sido interpretada como lesiva a la institución religiosa y al pacto militar-clerical. Rebelo, en cambio, retoma sus crónicas a poco tiempo de publicadas. Las diferencias, en este caso, se deben a una voluntad de camuflar, en el texto «literario», el compromiso ideológico más explícito de las crónicas de *Cultura Política.* Tan luego en la primera colaboración, el escritor se derrama en el panegírico cesarista que púdicamente extirpó de su *Suite N.º 1* [1].

[1] Transcribo el párrafo:

«A tarefa que o Exército Nacional se propôs e vem realizando em prol da nossa civilização, é a mais categórica afirma+ão do verdadeiro valor e patriotismo do soldado brasileiro. Protegendo os selvícolas, abrindo estradas, rompendo sertões, explorando rios, levantando mapas, pacificando regiões, cortando o Brasil em todas as direções com o seu Correio Aéreo, e deste modo aproximando interesses, facilitando as comunicações e favorecendo o comércio, desanalfabetizando, incutindo o civismo, nacionalizando as populações, eis os principais marcos dessa obra gigantesca que caminha dia a dia dentro de uma reserva e anonimato que a fazem ainda maior e mais digna. A Fábrica de Itajubá, situada em privilegiada posição para os fins a que se destina, está entre as mais recentes realizações da nossa grande força. Prédios imponentes, instalações técnicas das mais modernas e eficientes, laboratórios de controle perfeitíssimos, eis o que é o grande Parque de indústria bélica do sul de Minas, que há cinco anos vem se desenvolvendo normalmente, bafejado pelo patriotismo do Presidente Vargas, que tem sido o animador das reformas porque estão passando o Exército e a Marinha. Mas o que mais impressiona no parque industrial de Itajubá é a sua organização de trabalho. O operário é cercado de todas as garantias a que tem direito. Pavilhões de trabalho com todos os requisitos higieno-fabrís, sejam, largneza, altura, luz, aparelhos de ventilação, sugadores automáticos de poeiras nocivas, etc. Refeitórios modelares, onde é servida por preço modicíssimo uma alimentação sadia e limpa, cardápio que poderia sentir mesmo de base aos regimes alimentares-fabrís em nossa terra. Asistência médica, dentária e farmacêutica, com aparelhagem completa, inclusive un pequeño hospital de emergência. Armazens gerais onde os operários encontram todos os gêneros e objetos de primeira necessidade por um preço que está livre dos juros gananciosos. Campo de esportes completo. Igreja para assitência aos religiosos. Escolas para os filhos dos operários e para eles próprios. Banda de música, grupo orfeónico, creche. Uma revista mensual que liga todos os da fábrica, dirigentes e subalternos, num mesmo esforço de cultura. Uma vila operária, pequenas casas com o máximo de conforto a preço razoável, e uma das quais todo os anos pelo Natal, é sorteada entre os operários, ficando o vitorioso morando nela, independentemente de aluguel. Cercando assim os operários de todos os recursos de assistência, faz dele u um homem feliz que sabe que encontra un prêmio para a sua atividade. Mas o prodigio dessa máquina só anda perfeitamente sobre os seus trilhos porque acima de tudo impera uma disciplina justa, más rígida. E o operário obedece porque sabe que está cumprindo un dever e porque é com esta obediência que ele paga os favores que recebe, as tranquilidades e confortos que lhe dão. A Fábrica de Itajubá poderia ter na sua entrada as palavras do Presidente Getúlio Vargas, quando da sua última visita: «Esta fábrica é uma liçao e um exemplo». E não haveria legenda mais bela e mais justă».

(«Quadros e costumes do centro e do sul, I», *Cultura Política,* Rio de Janeiro, a. 1, núm. 1, marzo 1941, págs. 232-5). Me detengo en esos aspectos en mi libro *Literatura em revista.* São Paulo, Atica (en prensa).

En la figura de la fábrica de armamentos militares, la idea de que la máquina permite el retorno a un equilibrio original, aboliendo el esfuerzo, restituyendo al hombre al estado natural. La fábrica vale por la modernidad autoritaria; gracias a ella «impera una disciplina justa pero rígida. Y el obrero obedece porque sabe que está cumpliendo un deber y porque es con esta obediencia que paga los favores que recibe, la comodidad y los conforts que le dan». El escritor-árbitro, fiel al esquema, es el obrero tipo.

Las salidas no son muy diferentes de las de su compañero Graciliano Ramos, aunque la historiografía convencional los divorcie en distintos compartimentos. Hay en Rebelo un tono elegíaco, que impregna su obra cíclica póstuma *O espelho partido*, tono que, aliado a una actitud picaresca, despunta en *A estrela sobe* y en su mismo cinismo cívico [2]. Ambas actitudes, mezcladas a una definición institucionalmente conservadora y espontáneamente individualista, se vuelven al pasado con mirada nostálgica o irónica, a fin de preservar la superioridad intelectual en un mundo moralmente abyecto.

Nos encontramos en estos casos con un modelo de las relaciones internas que polarizan el sistema literario brasileño en la década del cuarenta. Mientras la vanguardia (Prudente de Morais Neto, Rasario Fusco) organiza linajes, rupturas, disyunciones y conjunciones estéticas que le posibilitan fijar una hegemonía con fundadores (ellos mismos, en 1922), los narradores realistas, que estrenan en el treinta, atenidos en sus primeras novelas a la minucia de observación, tratan de fijar una identidad nacional en los cuadros y costumbres regionales que venden al Estado. El viajar (bajar) del centro a la periferia, de los medios urbanos a los campesinos se encara de manera desmovilizadora. Contra el anamorfismo de la vanguardia, reponen el verismo documentalista, con lo cual operan el regreso de los principios constructivos a una fase preindustrial. Es un tipo de literatura que parece ignorar la fotografía y el cine, lanzándose al panel. Al «naturalizar» la expresión literaria brasileña, estos escritores «nacionalizan» el enfoque de los primeros modernistas. Si el conjunto contradictorio de la nación se reúne, por efecto ideológico, como premisa de lo *real*, el *yo*, en cambio, se presenta desarticulado en los varios volúmenes de memorias publicadas en esos años [3], con lo cual se busca disminuir el peso modelizador de esta fórmula narrativa. Acompañando el proceso de estabilización de un mercado y consecuente aumento de la demanda de bienes simbólicos, los calígrafos de veintidós y los escritores del treinta han de reivindicar para sí y para sus obras un estatuto

---

[2] En el «Autorretrato crítico» que escribe en 1967 para la revista *Manchete*. Rebelo confiesa: «O jogo do engajamento nunca me atraiu. Por tal razão os comunistas me consideram fascista, os fascistas me consideram comunista, os socialistas me consideram reaccionário, os liberais me consideram un sem-vergonha. Não tem a menor importância —por absoluto cálculo e decisão nunca precisei de posição política para criar e viver, seguro de que com as mãos desatadas, pode-se nadar melhor e escapar das correntes fatais. Apenas atrapalhou um pouco certas conquistas justas ou consequentes. Fiquei sempre colocado à margen das situações suspeitosamente— o que fortalece a nossa capacidad de julgar a um ponto de se confundi-la com o cinismo.»

[3] Son los años de las memorias de Jorge de Lima, Augusto Meyer, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Osvaldo Orico y Di Cavalcanti.

especial, opuesto al gusto trivial de las masas. Crean así, autores y obras, el carisma que Vargas no pudo construir para sí mismo.

* * *

El delicado equilibrio entre sectores dominantes y la crónica incapacidad de los nuevos agentes para controlar el conjunto de la sociedad definen los años críticos del treinta. Las imágenes confiantes acuñadas por los modernistas de vario pelo (la liberal y modernólatra; la primitivista anárquica; la clánica y eugénica) ceden lugar, durante los años estadonovistas, a una visión mucho más sombría: la de un sujeto dividido, lacerado por pedidos contradictorios, discontinuo y fragmentado. Así, la definición de los escritores nucleados por Murilo Miranda en torno a la *Revista Académica* de Río de Janeiro se da por negación. Más que aventurar una clausura, estos intelectuales abren un abanico que mucho tiene en común con la estrategia de la litote. Es de Aníbal Machado, casualmente, la *boutade* de no saber lo que querían pero sí lo que no querían.

La *Revista Académica* nace por y como vacío:

> «Para nós a *Revista Acadêmica* é o infinito: o sol nasce a direita, no horizonte, e morreà esquerda no horizonte. O horizonte é infinito... Portanto não importa se rumamos pela direita ou pela esquerda. Vamos à frente e o nosso objetivo maior será estabelecer a mais perfeita harmonia na classe acadêmica (...).»

Por eso se insubordinan contra la «politiquería hedionda» practicada por arribistas y mercaderes; así, Murilo y sus compañeros aparecen cubiertos por el aura inmaculada de la burguesía liberal. Todo lo albergan: el nacionalismo autoritario de un Alberto Torres, la defensa apasionada del nazismo o el inflamado planfleto sandinista, ambos en artículos de Alceu Marinho Rego. La dependencia cambia de signos pero no de sentidos. Es todavía Francia la que da los patrones de conducta a través de los artículos inspirados por *Europe, Commune, Les Cahiers de la Jeunesse* y la *Nouvelle Revue Française*. Internacionalistas, los académicos se preocupaban también con la ascensión del franquismo y solían reproducir algún artículo de *Hora de España*. Sin embargo, en lo que atañe específicamente al Brasil, se puede decir que la revista es un tanto académica. Publicada en los años más duros del varguismo, acompaña la efervescencia política posterior al treinta hasta el cierre del treinta y cuatro-treinta y cinco; de ahí en más, la revista se repliega en una búsqueda de calidad estética. Nombres altos empiezan a frecuentar sus páginas: Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Oswald de Andrade. En cambio, las intervenciones más aguerridas de Moacyr Werneck de Castro y del comunista Carlos Lacerda [4] van volviéndose más y más raras. Astrogildo Pereira, aunque fuera de los

[4] Lacerda participaba, en los años 30, del *Clube da Reforma,* organización estudiantil comunista. Llegó a leer documentos de Prestes en comicios públicos en Río hasta romper violentamente con el Partido (se dice que inspiró la Exposición Anticomunista del Estado-Novo, en 1938) y pasar a las filas de la Unión Democrática Nacional a través de la que llegaría al poder del Estado de Guanabara. Sin haber sido secretario

cuadros del Partido Comunista, continúa ejerciendo su «crítica impura», con la cobertura de los pseudónimos: Gildo Pastor, Sá Pedreira.

El grupo cultural de la *Acadêmica,* relativamente desvinculado de los aparatos institucionales [5] y aún sin representar un amplio movimiento social, encuentra su cohesión en un conjunto de prácticas y una norma común. Entre las primeras, cabría pensar la encuesta como una manera no sólo de pulsar las tendencias del campo intelectual sino de conducirlo de acuerdo con los parámetros de calidad que el grupo introduce. En cuanto al *ethos* grupal, creo que, a partir de 1938, se puede decir que la revista declina su ambición polemista (poco importa en este momento si por determinaciones externas del momento histórico o de una estrategia cultural propia) e inaugura lo que Mário de Andrade, mentor crítico del grupo, llamaría fase «fogueteira». Claro que se trata de un petardismo laudatorio. Entre el cuarenta y el cuarenta y siete, se suceden los números de homenaje [6] que trazan un perfil del segundo momento modernista. Ya no interesa la discusión o el experimentalismo de las pioneras *Klaxon, Terra roxa e outras terras, Estética* o *Revista de Antropofagia.* Disminuye el interés por la retórica parodista, las alegorías y la extravagancia. El simbolismo se mezcla a normas universalizantes y, a menudo, clasicizantes. Se busca, en suma, la estabilización de un modo de hacer arte que combine los aspectos nacionalistas, reivindicados por la gente del veintidós, con una factura internacionalista que corrija la definición primera por una «literatura de circunstancia» en favor de un proyecto críticamente beletrista. De periódico estudiantil y literario, la *Acadêmica* se transforma, en poco más de diez años, en una revista de lujo. Desaparecen los avisos de los comerciantes judíos del Catete, que veían con buenos ojos los artículos antinazistas de los inofensivos muchachos. Después del cuarenta y cinco, aunque más irregular en su aparición, la Revista circula con ilustraciones de Lasar Segall y anuncios de Air France, Lanvin o Mappin & Webb. De allí a las ediciones para bibliófilos hay sólo un paso, que Murilo Miranda extiende en 1945, en consecuencia de la caída de Vargas y la redemocratización del país.

---

ni pertenecido al consejo de la *Revista Acadêmica,* Lacerda es claro representante de la evolución ideológica del grupo. Al ser lanzada, la revista tenía como director a Murilo Miranda; secretario, Lúcio do Nascimento Rangel; redactores, Temístocles Cunha, Emiliano Cardoso de Mello, Rui Germano, Jorge Werneck Viana, Paulo Goes, Alcides Marinho Rego, Eliezer Pilar, Jesuíno Cardoso F.º, Otto Barroso, Ismar Nascimento Silva, Osmundo Bessa, Carlos Valls, José Paulo Pimenta de Mello. En el número ocho, 1934, Otto Barroso pasa a ser redactor-jefe, manteniendo los mismos director y secretario. En el número siguiente, los redactores son el mismo Barroso y Alvaro Alburquerque. A partir del 23 (nov. 1936), Murilo Miranda aparece como secretario de redacción con un consejo director compuesto por Mário de Andrade, Alvaro Moreyra, Aníbal Machado, Portinari, Artur Ramos, José Lins do Rego, Santa Rosa, Rubem Braga y Jorge Amado. Sergio Milliet, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Erico Verísimo y A. D. Tavares Bastos ingresan al consejo a partir del número 26 en marzo de 1937. En julio de ese año, los secretarios son Murilo y Moacyr Werneck de Castro mientras Hermes Lima recién entra al consejo en septiembre de 1940.

[5] Aunque el número 40, de homenaje a Portinari, haya sido financiado por el Ministerio de Educación, lo que provocó acalorada polémica desencadenada por el periódico *Don Casmurro* en abril de 1940.

[6] A Portinari (núm. 48, febrero 1940), a Tarsila do Amaral (núm. 51, septiembre 1940), Augusto Frederico Schmidt (núm. 53, febrero 1941), Carlos Drummond de Andrade (núm. 56, julio 1941) Lasar Segall (núm. 64, junio 1944), Bruno Giorgi (núm. 66, noviembre 1945), a Francia (núm. 67, noviembre 1946) y a Chile (núm. 68, julio 1947).

En esa tensión entre localismo modernista y cosmopolitismo posvanguardista, la *Revista Acadêmica* juega el papel de intérprete. Menos que productor de discursos, el grupo funciona como doble traductor. De lo modernista en moldes cultos, de lo europeo —y sobre todo francés— en medida brasileña [7]. De allí que además de atravesado por la heterogeneidad de un proyecto colectivo y la marginalidad de la cultura en que se inscribe, el grupo se escinda en contradicciones menores resueltas en su interior por identidades y diferencias en relación a los sectores dominantes.

Vemos un ejemplo de esa traducción estética. En 1927, antes inclusive que los menos eficaces *Poemas de negra* de Mario de Andrade, Jorge de Lima inaugura en las letras brasileñas el negrismo poético, no sin cierta anticipación a lo que Pereda Valdés en el sur o Ballagas, Carpentier y Guillén ensayarían en Cuba por los últimos años del veinte y primeros del treinta. Sin contar una edición prácticamente *hors commerce,* los poemas son reunidos recién en 1947 en edición de lujo de la RA Editora. La revista traduce, a un nivel Henry James, lo que programáticamente señalara en artículos de Aída Cometta Manzoni (tomado de *Nosotros* de Buenos Aires) o de Gilda de Morais Rocha. O sea, tanto por el estímulo del *Mapa de la poesía negra americana* de Ballagas, que Alexandre Eulalio supone sea el detonador de los *Poemas negros,* cuanto por la difusión estética del negrismo latinoamericano (y es útil notar que aún aquí de una manera traducida, menos por el texto directo de los afrocubanos que por la interpretación reflexiva de *Nosotros)* lo cierto es que el negrismo se fija como *tema* literario en un canal que no debería abrigarlo. Mejor dicho: si se da en edición de 500 ejemplares para bibliófilos, asociados al *Clube do Livro,* en realidad traiciona el sentido que el negrismo tenía como recuperación de una parcela de la identidad nacional. En éste como en otros aspectos, el ser brasileño —difuso, problemático, encontrado— se lee desde el prisma de un concepto tradicional y cosmopolita de hacer literatura. La estrategia más amplia de Murillo Miranda al frente de esta formación cultural consiste, pues, en imantar el campo intelectual en la dirección de un nivel de calidad que aparece como dato *nuevo* en el panorama cultural posmodernista, aunque para ello deba caer en abierta apología. Y elogiar la propia cola era táctica de los *otros.* Del zorro viejo Getulio.

RAÚL ANTELO
Heitor Luz 225, dpto. 605
8800 FLORIANOPOLIS
(Brasil)

[7] Es útil, en este punto, confrontar la trayectoria del grupo *Sur* de Buenos Aires. Maria Teresa Gramuglio *(«Sur:* constitución del grupo y proyecto cultural»), Beatriz Sarlo («La perspectiva americana en los primeros tiempos de *Sur»)* y Jorge Warley («Un acuerdo de orden ético») enfocan esa problemática en *Punto de vista,* Buenos Aires, a. 6, núm. 17, abril-julio 1983, págs. 7-14.

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la literatura hispanoamericana

VOLUMENES MONOGRAFICOS

RUBEN DARIO, núm. 212/213, agosto-septiembre 1967. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo Villasante, Jorge Campos, Guillermo Díaz Plaja, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, José Hierro, Francisco Sánchez Castañer y Federico Sopeña. Un volumen de 647 páginas: 500 pesetas.

JUAN CARLOS ONETTI, núm. 292/294, octubre-diciembre 1974. Colaboran, entre otros: Guido Castillo, Jaime Concha, Angela Dellepiane, Juan García Hortelano, Félix Grande, Josefina Ludmer, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Luis Rosales, Jorge Ruffinelli, Gabriel Saad, Eduardo Tijeras y Saúl Yurkievich. Un volumen de 750 páginas: 1.000 pesetas.

JOSE LEZAMA LIMA, núm. 318, diciembre 1976 (agotado).

OCTAVIO PAZ, núm. 343/345, enero-marzo 1979. Colaboran, entre otros: Octavio Armand, Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Luis Cano, Antonio Colinas, Gustavo Correa, Edmond Cros, Juan Liscano, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Félix Grande, Fernando Quiñones, Horacio Salas y Juan Octavio Prenz. Un volumen de 791 páginas: 1.000 pesetas.

JULIO CORTAZAR, núm. 364/366, octubre-diciembre 1980. Colaboran, entre otros: Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Rafael Conte, Samuel Gordon, Félix Grande, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Romano, Jorge Ruffinelli, Horacio Salas, José Alberto Santiago, Antonio Urrutia y Saúl Yurkievich. Un volumen de 741 páginas: 1.000 pesetas.

ERNESTO SABATO, núm. 391/393, enero-marzo 1983. Colaboran, entre otros: Francisca Aguirre, Mario Boero, Rodolfo Borello, Ricardo Campa, Jorge Cruz, Angela Dellepiane, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu, Enrique Medina, Eduardo Romano, Félix Grande, Horacio Salas, Luis Suñén y Benito Varela. Un volumen de 941 páginas: 1.000 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Dirección, secretaría literaria y administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00, exts. 267 y 396
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año (doce números)	3.000	30
Dos años	5.500	60
Ejemplar suelto	250	2,50
Ejemplar doble	500	5

Nota: El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ...... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo .... (1).

Madrid, ... de .... de 198....

El suscriptor

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

En el próximo número: M.ª DE LAS NIEVES PINILLOS: En el centenario de Rómulo Gallegos • KAZIMIERZ SABIK: La recepción de la narrativa española en Polonia • OLGA OROZCO: Fundaciones de arena • OVIDIO GARCIA REGUEIRO: Manila, Acapulco y Cádiz: una concepción del comercio español con Oriente en el siglo XVIII • MANUEL ALVAR: Proyecto de un atlas lingüístico de Hispanoamérica • FELIX GRANDE: Viaje a la saeta • Textos sobre CEZANNE, MUNCH, MUJICA LAINEZ, BERGAMIN, DELIBES, FERMIN CABAL y BRYCE ECHENIQUE.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.